

Universidad Autónoma de Madrid

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Española



HUELLAS DE WITOLD GOMBROWICZ EN LA
NARRATIVA HISPÁNICA:
VIRGILIO PIÑERA Y RICARDO PIGLIA

Tesis doctoral

Carlos Huerga Pérez

Director

Dr. Eduardo Becerra Grande

Programa Doctorado en Estudios Hispánicos
Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento

Madrid, 2018

Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española

Tesis doctoral
Carlos Huerga Pérez

Director
Dr. Eduardo Becerra Grande

Madrid, 2018

ABSTRACT – Tesis doctoral

HUELLAS DE WITOLD GOMBROWICZ EN LA NARRATIVA HISPÁNICA:
VIRGILIO PIÑERA Y RICARDO PIGLIA

Palabras clave: Witold Gombrowicz, Virgilio Piñera, Ricardo Piglia, literatura nacional, centros y periferias, literatura mundial.

La presente investigación analiza la influencia del escritor polaco Witold Gombrowicz, que vivió durante casi veinticinco años en Argentina, en la narrativa hispánica, concretamente en los escritores Virgilio Piñera y Ricardo Piglia, además de plantear algunas cuestiones muy presentes en los debates críticos de la actualidad.

El objetivo propuesto es identificar esas influencias analizando las obras narrativas de Piñera y Piglia y dejar constancia del legado del autor polaco en la narrativa hispánica.

Para ello, se presenta a modo de introducción una serie de conceptos, como literatura nacional, centros y periferias o literatura mundial, dentro de un marco que contextualiza la obra de Gombrowicz y propone una revisión de dichos conceptos desde la lectura del propio autor polaco y su legado posterior.

De manera detallada se abordará la obra narrativa tanto de Virgilio Piñera como de Ricardo Piglia. En el caso de Piñera, se verán algunas analogías con la literatura de Gombrowicz relativas a la marginalidad, la parodia, el absurdo o el tratamiento de la carne y el cuerpo. Respecto a Piglia, se plantean las deudas con Gombrowicz en aspectos como las relaciones entre literatura y marginalidad, el desvío, la parodia o el diario.

En el capítulo final se rastrean algunas líneas gombrowiczianas en otros autores hispánicos, como Sergio Pitol, Roberto Bolaño, Enrique Vila-Matas y Alan Pauls.

Finalmente, la conclusión se analiza la figura de Witold Gombrowicz como autor desubicado, una posición muy presente en cierta narrativa hispánica actual.

A Yolanda, por el camino transitado.

y por el que queda por transitar.

Y a Nora, que apareció para revolucionarlo todo.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por todos estos años de apoyo.

A Yolanda, por estar a mi lado.

A Eduardo Becerra, no solo por dirigir esta tesis, sino también por mostrarme este camino.

«El estilo no es otra cosa sino una actitud espiritual frente al mundo»

Witold Gombrowicz

Índice

Introducción.....	11
I. Witold Gombrowicz: apunte biográfico.....	17
II. El «caso Gombrowicz» y algunos debates de la crítica literaria hispanoamericana..	25
1. Literatura nacional y canon.....	27
2. Centros y periferias.....	42
3. Literaturas menores.....	49
4. Literatura mundial.....	57
III. Witold Gombrowicz y la narrativa hispánica I: Virgilio Piñera.....	69
1. Introducción.....	71
2. Marginalidad y oposición a lo institucional.....	77
2. 1. Homosexualidad y persecución.....	77
2. 2. Relación con <i>Sur</i> y el «tantalismo».....	80
2. 3. Contradiscursio y escritura del no.....	88
2. 4. Padre vs. hijo.....	103
2. 5. Profesor vs. alumno.....	110
3. La parodia.....	114
3. 1. La escritura como (de)formación.....	114
3. 2. <i>Bildungsroman</i> : novela como (de)formación.....	122
3. 3. La ironía como distanciamiento.....	126
4. El absurdo.....	132

4. 1. El absurdo como narración existencial.....	132
4. 2. El discurso de la demencia razonada.....	137
4. 3. El yo duplicado.....	141
5. La carne y el cuerpo.....	145
5. 1. Carne vs espíritu.....	145
5. 2. Erotismo y carnalidad.....	147
5. 3. Fragmentación y mutilación.....	150
5.4. Canibalismo.....	152
IV. Witold Gombrowicz y la narrativa hispánica II: Ricardo Piglia.....	157
1. Introducción.....	159
2. Witold Gombrowicz como autor argentino.....	168
3. Huellas de Gombrowicz en Piglia.....	173
3.1. Literatura y marginalidad.....	173
3.2. El desvío como elemento innovador.....	187
3.3. La parodia.....	206
3.3.1. Tardewski: homenaje paródico.....	215
3.4. Viaje y experiencia: narrar desde el vacío.....	221
3.5. El diario como laboratorio de ideas.....	230
V. Witold Gombrowicz y la narrativa hispánica III: vigencia de Witold Gombrowicz en la narrativa actual. Otros autores.....	245
Conclusión: El escritor desubicado: reflejos gombrowiczianos en el imaginario narrativo hispánico contemporáneo.....	269
Bibliografía.....	283

INTRODUCCIÓN

Cuando realicé los cursos de doctorado, empecé a interesarme por los recorridos de literaturas desterritorializadas, y descubrí a algunos escritores que, en situaciones de desarraigo, acaban influyendo en autores de tradiciones diferentes, sin que aparentemente haya una gran conexión entre ellos, logrando incluso alterar la tradición de un país. Casos como el de James Joyce o Franz Kafka son paradigmáticos, pues perteneciendo a países periféricos europeos y bajo condiciones de cierta marginalidad cultural (el primero, irlandés, bajo la larga sombra de Reino Unido; el segundo, checo en lengua alemana y judío) modificaron los espacios literarios europeos del periodo de entreguerras, hasta llegar a convertirse en escritores centrales, imprescindibles para comprender la narrativa del siglo XX.

Witold Gombrowicz es otro ejemplo de autor singular, pues constituye un caso atípico tanto por su itinerario biográfico, como por las consecuencias que acarrea su lectura en determinadas tradiciones y los paradigmas que ha ido forjando la crítica internacional en relación con su obra. Sus reflexiones desprejuiciadas, sus propuestas provocativas, así como su poética cercana al absurdo, dejaron un poso importante en

muchos escritores hispanoamericanos. Además, su peculiar situación de autor extranjero en Argentina que toca temas de aquel país, así como la experiencia singular de la traducción de su novela *Ferdydurke* al español, permite replantearnos algunas cuestiones que se sitúan en el centro de algunos debates críticos en la actualidad, como el problema de la literatura nacional y el canon o las relaciones entre literaturas menores y la literatura mundial.

El presente estudio tiene como objetivo plantear algunas claves a partir de las influencias del escritor polaco Witold Gombrowicz en distintos narradores hispánicos. Concretamente, nos centraremos en el cubano Virgilio Piñera, coetáneo al polaco y amigo suyo y el escritor argentino Ricardo Piglia. Ambos autores reconocieron su interés en Gombrowicz, además de producir una obra que contiene no pocas huellas gombrowiczianas. Tras un primer capítulo centrado en algunos aspectos biográficos del autor polaco, en el capítulo II expondremos algunos debates que suscita la obra de Gombrowicz en la crítica hispanoamericana actual: su singularidad, así como su estancia en Argentina durante veinticuatro años, han propiciado una serie de cuestionamientos y debates muy vigentes en el ámbito hispánico. El hecho de que ya en su época hubiera autores que lo leyeran como un autor argentino o se cuestionaran su participación en el paradigma de la tradición de este país, ya es de por sí atípico. Juan José Saer y Ricardo Piglia han profundizado en su obra destacando su inscripción en el canon argentino. Hay que tener en cuenta que su postura provocadora y su condición periférica han contribuido a relacionarlo con la idea de literatura menor de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y a plantear cuál es su lugar dentro de la literatura hispánica, teniendo en cuenta algunos estudios sobre literatura mundial de Pascale Casanova y Franco Moretti. El caso de Gombrowicz implica reconsiderar algunos postulados que nos permitan entender mejor la evolución de la narrativa hispánica de las últimas

décadas. El hecho de que un autor polaco, que siempre escribió en su lengua materna, participe de la tradición argentina, es ya de por sí llamativo.

Como veremos en el capítulo III, desde que Gombrowicz comenzó a traducir *Ferdydurke* al español, el impacto que tuvo en Virgilio Piñera, escritor cubano exiliado en Buenos Aires y con quien coincidió allí, fue considerable. Piñera fue uno de los autores que más y mejor contribuyó a ampliar la recepción de la obra de Gombrowicz en el mundo hispánico. Fruto de esa relación, podemos ver huellas gombrowiczianas en la obra narrativa de Piñera, más concretamente en su novela *La carne de René* y en muchos de sus cuentos. Ambos autores evitaron ser asimilados por las poéticas dominantes y sus posturas críticas con los escritores centrales nos lleva a encontrar similitudes entre ambos. Piñera colaboró con el entorno de la revista *Sur*, aunque siempre mantuvo una postura autónoma y un tanto lateral. Gombrowicz, en cambio, tuvo grandes dificultades para ser aceptado por este grupo de intelectuales, si bien no disimuló sus esfuerzos por acercarse a ellos. Entre los ecos gombrowiczianos que podemos ver en la obra piñeriana, destacan la reivindicación de la marginalidad y la oposición a los discursos institucionales, el uso de la parodia y la inclusión del absurdo como elementos propios de un mundo literario irónico y complejo, lleno de paradojas, todo ello, como respuesta a una sociedad que constriñe al individuo hasta hacerle perder su identidad.

En el capítulo IV analizaremos la influencia de Gombrowicz en Ricardo Piglia. El acercamiento pigliano a la tradición está enriquecido por su lectura de Gombrowicz. El autor de *Formas breves* siempre dedicó un lugar especial al polaco en sus análisis y en él sustentó a menudo su visión *desviada* del pasado literario, fundamental en su visión crítica de la literatura. El desvío como elemento innovador es uno de los ejes sobre los que se vertebra la obra crítica de Piglia. La relación entre literatura y

marginalidad, el uso de la parodia (especialmente relevante en el homenaje que dedica el argentino a Gombrowicz en *Respiración artificial*), el viaje y la experiencia en su integración narrativa, y el diario como laboratorio de ideas, serán otros aspectos destacados a la hora de analizar las vinculaciones entre ambos escritores.

El capítulo V está dedicado a ilustrar las huellas de la narrativa gombrowicziana en algunos autores hispánicos actuales, que han visto en él una figura muy relevante en sus modos de entender la literatura. Nombres como Roberto Bolaño, Alan Pauls, Sergio Pitlor y Enrique Vila-Matas demuestran la vigencia de Gombrowicz en la literatura hispánica. Sergio Pitlor fue además traductor de varias de sus obras; Roberto Bolaño lo admiró, como reconoció en muchas ocasiones, y se interesó por su inclusión en la tradición argentina; Alan Pauls, además de escribir algunas obras con reminiscencias gombrowiczianas, le dedicó un importante apartado en un estudio sobre el diario; Enrique Vila-Matas se mantuvo cercano a su postura ética, a su visión de la tradición y coincidió con el polaco en su afán por deslegitimar el canon. Podríamos aumentar esta nómina con la inclusión de escritores como Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Copi, o César Aira, entre otros muchos.

En la conclusión destacaré cómo su condición de escritor desubicado se refleja sobre el imaginario narrativo hispánico actual. La condición periférica de Gombrowicz y su actitud esquivada ante la idea de nación contribuyen a crear un espacio desplazado que supone un modelo para determinados escritores hispánicos que buscaron escribir desde un «no lugar». El autor de *Trans-Atlántico* siempre se sintió extranjero y esa posición supuso un modo de enfrentarse a la tradición que dejó huellas notorias en su narrativa. Esa posición invita a repensar algunos debates muy presentes en la actualidad y susceptibles de ser abordados con nuevos criterios a partir del ejemplo del escritor polaco

I

WITOLD GOMBROWICZ: APUNTE BIOGRÁFICO

Nacido en 1904 en Maloszyce, Polonia, Witold Gombrowicz pertenecía a una familia de la nobleza polaca. Estudió en un colegio católico y después la carrera de Derecho en Varsovia. Entre 1927 y 1929 vivió en París, donde estudió Filosofía en el Institut des Hautes Études Internationales. Volvió posteriormente a Polonia y en 1933 publicó el libro de relatos *Memorias del periodo de la inmadurez* (más tarde se publicaría con el título de *Bakakai*). En 1935 editó la pieza teatral *Yvone, princesa de Borgoña* y en 1937 *Ferdydurke*, su novela más importante. Él mismo reconoció que la escribió como respuesta a los críticos que no entendieron su primer libro de relatos. El autor era consciente de que «ni yo ni *Ferdydurke* hemos entrado de lleno en la literatura oficial polaca» (2001: 15). De hecho, durante toda su vida, se encargó de explicar y justificar su propia obra, así como de entablar diálogos y debates sobre asuntos literarios. En agosto de 1939 llegó a Buenos Aires en el transatlántico *Chrobry*, invitado por la Embajada polaca en aquel país, pero ante la invasión de las tropas nazis de Hitler en Polonia, decidió quedarse un tiempo en Argentina, donde acabaría permaneciendo durante casi veinticinco años. Al terminar la guerra, y tras asentarse un gobierno comunista en Polonia, Gombrowicz decidió que continuaría su exilio en Argentina. Pero

lo más significativo fue que esa experiencia «argentina» supuso un caso atípico, ya que desde que se publicara *Ferdydurke* en español, su obra comenzó a tener mayor proyección en el resto del mundo.

Durante los primeros años de su llegada a Buenos Aires sufrió penurias económicas, como recordaría en más de una ocasión: «Estoy condenado a leer únicamente los libros que me caen en las manos, ya que no me puedo permitir el lujo de comprarlos» (2005: 72). O: «Me encontré en Argentina sin un duro, en una situación realmente muy difícil» (2005: 80). No parecen exageradas sus palabras, pues encontramos varios testimonios que corroboran grandes dificultades económicas durante sus primeros años en el país sudamericano (véase Rita Gombrowicz 2008 y Witold Gombrowicz 2005), que se resolverían en parte al encontrar un trabajo en el Banco Polaco de Buenos Aires en 1948 y que se prolongaría hasta 1955.

En su larga estancia en Argentina, fue reticente a frecuentar los lugares dominados por las élites culturales: «Nunca he hecho el más mínimo esfuerzo por “frecuentar los salones”, y la “sociedad” me aburre e incluso me repugna» (2005: 80). Entre los testimonios que reflejan sus dificultades para abrirse camino en los círculos bonaerenses, Adolfo de Obieta destaca: «Era brillante y, sin ninguna duda, profundo. Pero su estilo de vida y su obra tal vez no le permitieron demostrar en aquellos momentos toda la profundidad de la que era capaz» (Rita Gombrowicz 2008: 102). Durante sus primeros años en el país, intentó publicar sin éxito la novela *Ferdydurke*, aunque sí se editó «Filifor forrado de niño», relato perteneciente a dicha novela, en *Papeles de Buenos Aires*, revista dirigida por Adolfo de Obieta, en la que colaboraba Virgilio Piñera, y en *Orígenes*, dirigida por José Lezama Lima. Además, se enviaron textos a distintos medios para darle publicidad (Véase Rita Gombrowicz 2008: 105-112). También, y a pesar del rechazo de *Sur* a publicar ningún fragmento de

Ferdydurke, salieron reseñas en medios importantes como *Los Anales de Buenos Aires*, que dirigía el propio Borges. Gombrowicz envió una copia de *Ferdydurke* a la redacción de *Sur* junto a otra de *Contra los poetas*, texto polémico y sumamente irreverente que deslegitima la poesía «pura» y reduce la magnificencia del arte. Según Gasparini, esto no gustó a Borges, Ocampo y compañía, y supuso un ejemplo de la provocadora personalidad de Gombrowicz: «El autor polaco no concibe otra manera de irrumpir en el escenario argentino que no fuera estridente y violentamente espectacular» (2007: 109).

A pesar de ello, logró entablar importantes relaciones con escritores locales y en 1945 emprendió la traducción completa al español de *Ferdydurke*, y finalmente se publicaría en 1947 en la editorial Argos. En el comité de traducción, como él mismo lo denominaba, se encontraban Virgilio Piñera, «distinguido representante de las letras de la lejana Cuba» (2001: 22), Adolfo de Obieta, Humberto Rodríguez Tomeu, Alejandro Rússovich y un nutrido número de colaboradores. Este comité se reunía en la confitería Rex de Buenos Aires, mientras jugaban al ajedrez o tomaban café:

Pedí a Cecilia Debenedetti que financiara la traducción de *Ferdydurke* al español y me reservé seis meses para realizar la tarea. Cecilia aceptó la propuesta de buena gana. Empecé, pues, el trabajo, que se presentaba así: primero yo traducía como podía, del polaco, y luego llevaba el manuscrito al café Rex, donde mis amigos argentinos lo reelaboraban conmigo frase por frase, buscando palabras apropiadas, luchando con la sintaxis, con los neologismos, con el espíritu de la lengua [...]. En poco tiempo, la traducción empezó a atraer gente, durante algunas sesiones en el Rex había más de diez personas, pero el que se tomó el asunto más a pecho, como si fuese algo propio, al que

hice presidente del «comité» compuesto por unos cuarenta literatos que se ocupó de la última redacción, fue Virgilio Piñera, un cubano de gran talento (2005: 205-206).

El autor polaco apenas sabía español, por lo que muchas veces utilizaron el francés para explicar algunos términos. Más allá de la importancia que este hecho tendría para distintos escritores hispanoamericanos (algo que veremos más adelante), esta experiencia le permitió al autor volver a tener fe en su obra, como él mismo reconoce en su *Diario*: «Y sin embargo, el texto, sin importancia para mí, resultaba eficaz fuera de mí -en el mundo exterior-, mientras que las frases muertas para mí revivían en otros» (2005: 205).

En 1951 salió a la luz *Trans-Atlántico*. En 1953 comenzó a colaborar con la revista polaca *Kultura*¹, publicando fragmentos de su diario, lo que le permitió mantener una regularidad en sus publicaciones. En 1956 comenzó la traducción de *Ferdydurke* al francés junto a Roland Martin, basada en la versión argentina y que se editaría dos años después, posibilitando una mayor recepción de su obra a nivel internacional. Un año después apareció el primer volumen de su *Diario* en polaco. Poco a poco, su recepción se fue extendiendo por Francia y el resto de Europa. En 1963 regresó al viejo continente gracias a una beca, y tras pasar unos días en Alemania, se instaló en Vence, Francia. A partir de 1967 comenzó a obtener cierto éxito y a ganar premios y reconocimiento, pero su salud empeoraba y murió en 1969.

Considerado la mayoría de las veces un autor vanguardista, su obra fue siempre discutida y polémica y no es hasta el final de los años 60 cuando empieza a cobrar más

¹ Revista de literatura y política de exiliados polacos editada en París. Fundada por Jerzy Giedroyc, fue editada mensualmente desde 1947 hasta 2000. Entre sus colaboradores, se encuentran Czeslaw Milosz, Emil Cioran, Albert Camus o Witold Gombrowicz.

importancia en Europa. A pesar de la incompleta circulación de sus obras en el mundo hispánico, desde comienzos del siglo XXI sus libros han sido publicados con mayor presencia editorial; Seix Barral ha editado su obra en España y actualmente la editorial Cuenco de Plata lo está haciendo en Argentina. Desde entonces, hay un creciente interés en su obra y son varios los escritores que han manifestado la influencia del polaco, una proyección que ha ido creciendo paulatinamente, dando sentido a las palabras que le dijo a su amigo Piñera tras la primera edición de *Ferdydurke*: «Empieza la batalla del ferdydurkismo en Sudamérica» (Rita Gombrowicz 2008: 87).

II

EL «CASO GOMBROWICZ» Y ALGUNOS DEBATES DE LA CRÍTICA LITERARIA HISPANOAMERICANA

1. Literatura nacional y canon

Desde hace varias décadas, la inclusión de Witold Gombrowicz en el canon argentino y su influencia en la literatura hispánica está cada vez más presente, si bien su obra todavía no está normalizada académicamente. Uno de los temas y debates que la trayectoria e influencia de Gombrowicz aportan a la crítica es la posibilidad de ser incluido en el canon argentino, por lo que es necesario abordar qué consecuencias tiene dicha decisión. Tanto Juan José Saer como Ricardo Piglia ya otorgaron especial importancia a esta idea en los años 90, gracias a la creciente incidencia del autor polaco en el devenir de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX, lo que lleva a replantear qué es la literatura nacional y si esta puede aceptar nuevas fronteras. La famosa afirmación de Piglia en *Respiración artificial* de que Borges es el mejor escritor argentino del siglo XIX puede cruzarse con otra aparecida en *Formas breves*: «Arlt, Macedonio, Gombrowicz. La novela argentina se construye en esos cruces (pero también con otras intrigas)» (2001a: 80). Por un lado, se trata de una provocación

típicamente pigliana, pero, por otro, supone una base sobre la que mantener un diálogo con autores como Saer (1997), cuando afirma que gran parte de la literatura argentina ha sido escrita por extranjeros y en lenguas extranjeras, por lo que sugiere que algunos de estos autores, entre los que destaca Gombrowicz, deben considerarse parte de la tradición argentina. Esta tesis formulada por el binomio Saer y Piglia fue cogiendo forma en la crítica sudamericana, hasta el punto de incluir a Gombrowicz en el volumen 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, de la editorial Emecé. En dicho volumen se dedica un capítulo al polaco, titulado «Gombrowicz en el relato argentino», escrito por Alejandro Rússovich y Jorge Di Paola. También encontramos en los últimos años a otros autores que recalcan la incidencia del polaco en la literatura argentina y que, por ende, refuerzan el debate sobre cómo este escritor puede modificar el canon literario nacional. Es el caso de las tesis doctorales *Recepció de l'obra de Witold Gombrowicz a Argentina i configuració de la seva imatge a l'imaginari cultural argentí*, de Pau Freixa, en la que realiza un concienzudo análisis de la obra del autor polaco (incluido el teatro) y su repercusión en Argentina, basado en hechos historiográficos. Junto a ello, analiza además el personaje que Gombrowicz ha inspirado en la ficción de distintos escritores argentinos, tratándolo como una peculiar forma de intertextualidad. Asimismo, la reciente *Las formas del exilio. Análisis de la experiencia de Witold Gombrowicz en Argentina (1939-1963)*, de Nicolás Hochman, trata las diferentes formas del exilio usando como referencia las experiencias de distintos escritores, entre ellos, el autor de *Trans-Atlántico*. También podemos destacar libros como *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, de Pablo Gasparini, que se articula en torno a la idea de exilio e indaga en la problemática de su relación con el país sudamericano, a la vez que propone algunas relaciones entre Gombrowicz y autores como Copi, Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini o Ricardo

Piglia, entre otros. Otra publicación relevante es *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina*, de Silvana Mandolessi, una lectura profunda sobre la obra del autor polaco desde una perspectiva psicológica, que analiza el concepto de «abyección» siguiendo a autoras como Julia Kristeva o Judith Butler, y concluye con la idea de que a Gombrowicz le corresponde un lugar destacado en la tradición argentina.

Ernesto Sabato relacionó la idea germinal de *Ferdydurke* con algunos rasgos de la realidad argentina, tal y como escribió en el prólogo de la edición de 1964: «Es que nuestro país, como Polonia, forma parte de lo que en su lenguaje podríamos llamar territorio de la Inmadurez» (Gombrowicz 2001: 12). Esta cercanía es clave para entender a Gombrowicz como un autor que entra en la tradición argentina y que deja un legado en ella. Juan José Saer fue uno de los primeros autores que vinculó al polaco con la literatura argentina, destacando cómo la estancia del polaco en este país supuso una influencia notable para sus escritores: «Ese viento nos lo trajo a la Argentina -el increíble azar que de ahora en adelante lo mezcla para siempre al folklore literario de Buenos Aires» (1997: 19). Saer acierta, visto el interés que ha despertado recientemente Gombrowicz. Prueba de ello fue la celebración, en agosto de 2014, del *I Congreso Internacional Gombrowicz* en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, ideado por Nicolás Hochman y con la participación de los citados Gasparini, Freixa y Mandolessi como miembros del comité académico. Con un contenido muy heterogéneo, aunque centrado en el contexto del país sudamericano, en la presentación del Congreso señalan que, aunque su obra ha sido ampliamente estudiada -no así en Argentina-, buscan un espacio de discusión sobre su obra desde distintas perspectivas y con áreas temáticas

diferentes, como «Gombrowicz y la literatura comparada», o «Gombrowicz y el teatro»².

Para Saer, Argentina ha sido permeable a la inmigración literaria: «La realidad histórica de Argentina está hecha de multitudes sin patria, de inmigrantes, de prófugos, de abandonados» (1997: 19), dato que supone un argumento de peso para apoyar la idea de cómo una tradición nacional puede estar configurada por autores y textos foráneos:

Pero este es únicamente un aspecto de sus relaciones con la Argentina. Otro que merece ser señalado es el siguiente: buena parte de nuestra literatura –desde sus orígenes, pero sobre todo en el siglo XIX y a principios del actual- ha sido escrita por extranjeros en idiomas extranjeros: alemán, inglés, francés, italiano (1997: 20).

Gasparini redonda, a partir de las palabras de Saer, en la importancia de una «lectura argentina» del polaco:

La reflexión de Saer es esencial, no solo porque señala que una lectura argentina de Gombrowicz debe ir entonces hacia su obra [...], sino también porque sugiere que esa lectura menos que preocuparse por demostrar la universalidad o la modernidad de Gombrowicz, debe, asumiendo la desnacionalización del mismo (la inevitable ignorancia de un contexto cultural que se desconoce o se conoce solo a medias), orientarse hacia una relectura (extrañada) del contexto familiar (2007: 21-22).

² El programa puede consultarse en la web <http://www.congresogombrowicz.com> y conviene resaltar que hay un repositorio digital de diversos artículos publicados sobre el autor de *Trans-Atlántico* titulado «Biblioteca WG». Asimismo, hay disponible un libro que reúne 37 artículos presentados al Congreso, bajo el título *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*, coordinado por Nicolás Hochman, y puede descargarse en formato PDF libremente desde la citada web.

También la introducción que escribe Elsa Drucaroff para el volumen 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina* resulta del todo oportuna para justificar este creciente interés por alterar los criterios que configuran la tradición y el canon a partir del autor polaco:

En cuanto a los autores argentinos que decidieron escribir en otra lengua y el autor polaco que, escribiendo en su lengua, vivió y produjo parte de su obra en la Argentina, corresponde subrayar no sólo los consabidos efectos que la relación de estos escritores con la Argentina, su país de origen o residencia, tuvieron en su producción literaria, sino algo más radical: la crisis de las anteriores definiciones de una literatura nacional en el marco de la llamada «globalización», de la profunda transformación económico-política de las últimas décadas del siglo. Si bien la literatura sigue siendo esencialmente un hecho de lenguaje, el edificio conceptual mismo de la lengua nacional que plantearan los románticos (siempre insuficiente para pensar la literatura hispanoamericana) exige cada vez ser revisado y no puede ser una categoría teórica decisiva para expulsar autores que, secreta o notoriamente, tienen que ver con la literatura o inciden en ella (Drucaroff 2000: 14).

De manera más reciente, Mandolessi remarca el carácter abyecto del autor de *Cosmos* y se pregunta a lo largo de sus páginas cuál es el lugar que ocupa Gombrowicz en la tradición argentina, un «lugar *incierto*»: «¿Qué lugar ocupa Gombrowicz en la tradición argentina? Una forma de responder a esta pregunta es otorgarle a Gombrowicz un lugar *abyecto*, lo que quiere decir, un espacio liminal» (2012: 282).

Si, como se ha venido considerando, la literatura nacional va unida a una lengua específica que contiene una historia y un estatus reconocidos políticamente, pensar en un autor que siempre escribió en polaco y relacionarlo con la literatura de un país de lengua española puede resultar extraño. Para Claudio Guillén: «La idea de literatura nacional, como la identidad nacional en general, definida y redefinida en determinados trances históricos por el Estado-nación moderno, pasa fácilmente de ser una conceptualización a convertirse en costumbre, tradición o institución establecida» (1998: 300).

Al mismo tiempo la literatura nacional se liga a la idea del «canon», ya que ayuda a configurar las distintas literaturas y sus espacios, según sus jerarquías. Dicho concepto se ha venido cuestionando en los últimos años. Según Jordi Llovet, el canon es:

Un archivo de documentos literarios [...] que suponemos solventes, ejemplares, modélicos y con un mínimo grado de valor estético. Ello no quiere decir que la cuestión del «canon literario», y lo que esta palabra presupone, resulte algo obvio: hoy, más que hace cincuenta años, se levantan voces aquí y allá discutiendo la validez de lo que sea un «canon literario» (Llovet y otros 2012: 88).

Douwe Fokkema define el canon como: «Una selección de textos muy conocidos, que se consideran valiosos, se usan en la educación, y sirven de marco de referencia a los críticos literarios» (1988: 236). Considerando este concepto, también se pregunta quién establece ese canon y señala algunos condicionantes que ayudan a

determinar dicho valor, como el alcance nacional e internacional del autor y distingue entre el canon de los críticos y el escolar o universitario³.

Sin entrar a valorar la compleja problemática que entraña la idea de «literatura nacional» en función del momento histórico, Guillén habla de «condiciones de singularidad», ya que son varios los principios que pueden tenerse en cuenta: lengua, frontera política o Estado-nación. Esto conlleva plantearse algunas preguntas de difícil respuesta: ¿La literatura austriaca es diferente de la alemana porque son países distintos? ¿Cuántas literaturas hay en países multilingües, como Bélgica? Para responder a estas cuestiones, tendríamos que analizar cuáles son los parámetros que determinan la configuración de una literatura nacional.

Aquí vamos a señalar algunas de las cuestiones que nos interesan para mostrar cómo en la actualidad este concepto es cada vez más escurridizo, lo que nos permitirá discutir algunas de sus condiciones. No obstante, tampoco podemos obviar el interés político que ha ido unido al de la formación de las literaturas nacionales, como señala el propio Guillén: «No es lícito comentar esa literatura X sin tener en cuenta que se ha tratado en el mejor de los casos, según veremos, de una formación histórica, de una idea con trayectoria propia, que surge y es utilizada por unas sociedades y unos poderes para ciertos usos y funciones, sobre todo sociopolíticos, en determinadas épocas» (1998: 300). El propio Guillén afirma que la construcción de la literatura nacional en Europa se

³ Fokkema propone diversos factores que pueden condicionar la composición del canon, como la rentabilidad de las editoriales dedicadas a la enseñanza. Asimismo, habla de diferentes tipos de cánones a lo largo del tiempo y de los distintos apoyos institucionales que estos puedan tener. Como ejemplo, se refiere a las últimas antologías americanas, donde cada vez hay una mayor presencia de mujeres. Señala que hay autores que perduran más que otros, así como persisten unos contenidos temáticos sobre otros. Por otra parte, reconoce sus preferencias, afirmando que su canon «estará guiado por la posibilidad de cambiar de código (lo contrario de la política de identidad) y el acento en valores contradictorios, en las diferencias entre tradiciones, en la crítica de las ideologías dominantes, y en la diversidad de modelos de conducta moral y de vida privada» (248).

adelantó a la independencia de varios estados. Por tanto, son numerosas las evidencias de la crítica que nos llevan a pensar en los problemas que conlleva el «adjetivo» o etiqueta que acompañe a cada literatura.

A este respecto, la aparición de Gombrowicz en el panorama argentino y el posterior tratamiento de incorporación «nacional» que le concedieron autores como Saer y Piglia sirven para debatir sobre cómo la recepción de un escritor extranjero y que escribe en otra lengua puede alterar la idea de literatura nacional una vez que parte de la intelectualidad rompe con el canon establecido por la tradición institucional y extiende sus referentes literarios para forjarla.

Llama la atención cómo un autor que se aleja de su propia tradición puede pasar a formar parte de otra distinta. Gombrowicz no solo se distancia de Polonia físicamente al vivir en Argentina durante casi veinticinco años, sino que mantiene con su país una tensión constante, visible tanto en su *Diario* como en el texto *Contra los poetas*: «Mi postura ante Polonia es resultado de mi postura ante la forma; deseo rehuir Polonia, igual que rehúyo la forma; deseo elevarme por encima de Polonia, como me elevo por encima del estilo; mi tarea en ambos casos es la misma» (2005: 63-64).

Mientras hay escritores exiliados que buscan formas de reconciliación con su país de origen o la tradición a la que pertenecen, el autor de *Bakakai* mantiene durante todo su largo exilio una relación ambigua con Polonia, algo que refleja en su colaboración en la revista polaca editada en París *Kultura*, donde publica su diario por entregas. Al hilo de esta actitud rupturista con su tradición, resulta significativa la valoración que aporta Silvana Mandolessi sobre cómo Gombrowicz se erige como un antiprofeta del romanticismo polaco dominante entrado ya el siglo XX:

Gombrowicz dedicó gran parte de su obra a derrocar esta impuesta auto-imagen. Para hacerlo, se propuso una completa remodelación de *wieszcz (profeta)*, una remodelación que según argumenta es más apropiada a la situación del siglo XX, y que intenta liberar al artista polaco de estas omnipresentes influencias y obligaciones románticas. Como resultado, su propia figura se construye como un anti-profeta, como contra-modelo a esta manera hegemónica de pensar la relación entre artista, arte y nación (2007).

Gombrowicz dialoga con su país, lo tiene presente, si bien desde una posición lateral que cuestiona la tradición y los paradigmas formados en ella. Su vocación no nacional es una manera de no aceptar los códigos que para él son ya demasiado «maduros», algo que resume muy bien Saer:

A diferencia de otros escritores polacos, como Milosz, por ejemplo, Gombrowicz hizo de su exilio un medio de ensanchar y cultivar sus diferencias con Occidente, privilegiando la particularidad de su propia perspectiva. Cuando Milosz le reprocha en 1959 no ocuparse lo suficiente de la actualidad polaca, Gombrowicz le responde que Milosz juzga todavía las cosas desde una perspectiva polaca interior. Podemos considerar lo que Gombrowicz llama su «propia perspectiva», como una perspectiva exterior, no solamente con respecto a la sociedad polaca de esos años, sino también a Occidente (1997: 23).

Lo expuesto por Saer puede contrastarse en *Contra los poetas*, el texto gombrowicziano que refleja su «perspectiva exterior» y donde encontramos la «Carta a Czeslaw Milosz», que a su vez responde a una epístola del poeta dirigida a él publicada

originariamente en *Kultura*. Ambos autores exponen sus visiones acerca de la poesía polaca y debaten sobre la literatura al servicio del Estado, quedando patente la visión desprejuiciada y renovadora de Gombrowicz, quien, ante todo, busca un modo de expresión propia, alejada de las normas que impone el canon nacional: «Los polacos no nos preocupamos por tener una poesía (en su sentido general y esencial, como relación poética con el mundo), sino que nos preocupamos por tener “una poesía no peor que la francesa” o ser “tan cultos como los ingleses”» (2006: 60).

La ruptura con sus antepasados no solo marca una discontinuidad, sino que también intenta ampliar espacios practicables más allá de la literatura nacional, que reforzará a su llegada a Argentina. Recordemos que, cuando Gombrowicz publica en Polonia *Ferdydurke*, ya se gesta una discordancia entre la poética del autor y la intelectualidad polaca, que rechaza la provocación e ironía de la novela. Según Kaplan:

Un año antes de llegar a Argentina, Gombrowicz había publicado en su país *Ferdydurke*. Los conceptos centrales de esta novela –Inmadurez y Forma– le permiten realizar una lectura original sobre la relación entre la cultura de las periferias y la cultura hegemónica europea, con capital en París. Abordar la cuestión de la inmadurez en una nación cuyos esfuerzos estaban volcados a alcanzar la superioridad y la sobriedad que emanaba del epicentro europeo, le había costado el respeto de la intelectualidad polaca, aunque gozaba de cierto éxito entre los jóvenes.

Por ello, su presencia en Argentina facilita su desterritorialización y amplía las condiciones de su «perspectiva exterior», si bien siempre tuvo a Polonia en el punto de mira. Para Gombrowicz la «Forma» es creada por la nacionalidad, y, por tanto, limita al

individuo para alcanzar su expresión propia. Esa herencia es una carga y su «inmadurez» permite abrir nuevas voces y registros en otra tradición, que a su vez se ha ido nutriendo de rasgos foráneos, como señalaba Saer con respecto a Argentina.

Lo que resulta destacable es cómo Gombrowicz, que siempre escribió en polaco, acabó siendo aceptado por distintos autores argentinos como escritor perteneciente a la tradición de este país. Sin acabar de integrarse en los círculos nacionales y manteniendo distancia con el entorno de *Sur*⁴, Gombrowicz sostuvo una relación ambigua con Argentina, de la misma manera que la tuvo con su país natal, analogía ya apuntada por Sabato con ocasión de la publicación en español de *Ferdydurke*.

Para comprender la compleja relación de Gombrowicz con Argentina y su incidencia en la tradición de la segunda mitad de siglo XX, conviene citar a Jorge Luis Borges y buscar un puente entre ambos, a pesar de sus diferencias estéticas. Borges habla en su famoso ensayo «El escritor argentino y la tradición» de la tensión entre la tradición y lo nuevo, así como de cuáles son los rasgos que definen la identidad nacional. Borges se plantea cómo seguir siendo argentino zafándose del nacionalismo: «La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación» (2002: 193). De hecho, en este ensayo seminal, Borges argumenta que la literatura no tiene por qué sostenerse por los «rasgos diferenciales» de un país, prueba de ello es que siempre ha habido autores que han escrito obras con temáticas ajenas a sus respectivas patrias, como William Shakespeare, que escribió *Macbeth*, de tema escocés, o *Hamlet*, de tema escandinavo, y no por ello deja de ser inglés, o el caso de Ricardo Güiraldes, quien muestra una notoria

⁴ *Sur*, revista argentina de literatura, que aparece en 1931 y que también tuvo editorial con el mismo nombre. Fundada por Victoria Ocampo, la revista fue una de las más influyentes en el espacio argentino e hispanoamericano durante varias décadas y mantuvo conexiones con la literatura de Europa y Estados Unidos, traduciendo un buen número de textos provenientes de ambas culturas al español. Contó con la colaboración de escritores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, José Ortega y Gasset u Octavio Paz.

influencia francesa en *Don Segundo Sombra*, obra relevante de tradición gauchesca. Borges defiende que un autor puede escribir independientemente de su tradición y producir obras con rasgos de otras tradiciones: «¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental» (2002: 200).

En el caso de Gombrowicz encontramos soluciones similares. Un ejemplo de ello lo hallamos en *Trans-Atlántico*, que, además de escribirla en Argentina, es la única obra del polaco que transcurre en este país. El tema principal de la novela es la idea de nación, ya que como el propio Gombrowicz reconoció: «Se trata de una novela que mira hacia Polonia desde la tierra argentina» (1991: 11). La preposición «desde» no es casual, ya que la mirada del escritor hacia la nación de donde procede está tamizada por su larga experiencia argentina, otro «territorio de la inmadurez», como decía Sabato (2001: 12). Si bien la relación temática se establece explícitamente con Polonia, la primera parte de la novela es un juego autoficcional sobre la llegada de Gombrowicz a la Argentina, e incluso aparecen algunas escenas de índole literaria donde se parodia al escritor nacional por antonomasia, que algunos han interpretado que se trata de Jorge Luis Borges y otros de Eduardo Mallea. Al final, la lectura se pretende universal, y como señala el propio autor en el prólogo: «El problema se refiere no tanto a la relación entre un polaco y Polonia, sino entre un individuo y la nación a la que pertenece» (2003: 9).

Siguiendo esta línea del acercamiento entre Borges y Gombrowicz, conviene considerar que ambos priorizan la necesidad de aceptar códigos nuevos y de distanciarse de las poéticas más nacionalistas que limitan la expresión y así lograr unas condiciones de singularidad. Borges precisa: «Los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente

a algunos pobres temas locales, como si los argentinos solo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo» (2002: 197-198). En este mismo ensayo, Borges reconoce que durante años se propuso recoger la esencia de los barrios de extrarradio de Buenos Aires con expresiones como «cuchilleros», «milonga» o «tapia» (196), pero no lo consiguió, y sin embargo, tuvo un gran reconocimiento al haber captado el sabor local de la misma ciudad en su cuento «La muerte y la brújula», que no contiene elementos locales e incluso alteró los nombres reales de las calles. De manera que el hecho de esforzarse en reflejar unas características propias pertenecientes a una identidad determinada, como puede ser la bonaerense o la argentina, lo aleja precisamente de su propósito, algo similar a lo que exponía Gombrowicz en una entrevista:

-¿Se siente usted un escritor polaco?

-Pues claro, incluso muy polaco. Solo que no hago ningún esfuerzo por serlo. Debe ser a pesar mío. Y como es a pesar mío, resulta auténticamente polaco. Si me esforzase en hacer el polaco, en jugar a serlo, todo se iría al demonio. Por ejemplo, toda la literatura latinoamericana, que se propone encontrar un tipo: ¿quiénes somos nosotros? Quiere definirse así. Naturalmente, eso no tiene ningún sentido (Gombrowicz: 2010).

Tal y como expone Ricardo Piglia, el ensayo de Borges se vertebra a partir de las literaturas secundarias que tienen un «manejo propio» y por tanto, constituyen un «lugar incierto» (2001a: 73) que a su vez es propio de la literatura argentina, con mecanismos que permiten un uso específico de la «herencia cultural», como las traducciones, el plagio, las falsificaciones o las mezclas de estilo. Y en esa línea se mueven tanto *Ferdynandus* como *Trans-Atlántico*, pues su traducción al español se

mueve entre la lengua poco ortodoxa que alcanza condiciones de singularidad, y el alejamiento de lo «polaco» le lleva a ser leído como un autor «secundario». Recordemos, para Piglia, la tradición argentina se funda sobre un error de traducción y de atribución, como señala Piglia en *Respiración artificial* sobre la cita que abre *Facundo*, donde señala el error de Sarmiento al atribuir la cita inicial en francés a Fourtol:

Sarmiento escribe entonces en francés una frase que atribuye a Fourtol, si bien Groussac se apresura, con la amabilidad que le conocemos, a hacer notar que Sarmiento se equivoca. La frase no es de Fourtol, es de Volney. O sea, dice Renzi, que la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada. Sarmiento cita mal (2008: 131).

Por otra parte, el autor de *Respiración artificial* también ha resaltado la importancia que pueden tener los efectos de las traducciones en la configuración de las tradiciones⁵. De hecho, resalta la importancia de ciertas traducciones, como «el Faulkner de Borges» o «el Kafka de Wilcock», a las que denomina «buenas traducciones»; aunque también incluye la importancia de las malas: «Es preciso tener en cuenta también la marca de las “malas” traducciones: con su aire enrarecido y fraudulento son un archivo de efectos estilísticos» (2001a: 90).

Para Piglia, la tradición es una suma de impurezas e imperfecciones. Es lo que ocurre precisamente con los efectos que produce la traducción al español de

⁵ Ver Piglia 2001b: 104; 2001a: 71-80 y 2008: 130-131. En estos libros, el autor argentino expone una de sus principales preocupaciones: la influencia de tonos de las traducciones y cómo afectan a la conformación de la tradición argentina.

Ferdydurke, en concreto el uso de algunos neologismos como «cuculeítos», «cuculao» o «nopodermiento», así como giros y tonos que lo alejan del español más académico⁶.

Decíamos antes que Saer concede una gran importancia a los autores extranjeros así como a las traducciones a la hora de configurar esa «otra» lengua nacional. Algo que ilustra Gombrowicz, pues la traducción de *Ferdydurke* opera en esa línea de desvío e impureza que, sin embargo, contiene unos «efectos» que ayudan a transformar la lengua. En esta línea de aceptar propuestas «inmigrantes» y nada puristas, Gombrowicz entraría en un grupo de autores que acceden a otra tradición desde otra lengua, caso de Joseph Conrad, Vladimir Nabokov o Samuel Beckett. La extrañeza que produce la traducción de *Ferdydurke* es similar a la que emana del *Finnegans Wake* de Joyce, según Piglia. Y de la misma manera, continúa, «para esta tradición, los estilos de Arlt y de Macedonio son lenguas extranjeras» (2001a: 76). Incluso, el autor de *Formas breves* va más allá y reconoce, refiriéndose al texto traducido al español por Piñera y compañía, que «es uno de los textos más singulares de nuestra literatura» (2001a: 78). De manera que podemos establecer ciertos paralelismos entre la visión mestiza de Borges, que incluye referencias diversas en la tradición argentina e incorpora elementos ajenos al «color local», con las visiones de Saer y Piglia, quienes sostienen que la tradición argentina es una mezcla de estilos heterogéneos y defienden el alejamiento del lenguaje convencional para abrir nuevos caminos. En esta línea, Piglia relaciona a Gombrowicz con Arlt en el efecto que produce el estilo y plantea qué habría pasado si

⁶ Véase el capítulo «La traducción de *Ferdydurke* 1946-1947» en Rita Gombrowicz (ed): *Gombrowicz en Argentina 1939-1963*, Buenos Aires, Cuenca de Plata, 2008, pp. 79-134. Los testimonios de Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu sobre Gombrowicz y la experiencia de la traducción son reveladores acerca de las complicadas y alocadas técnicas en torno a la traducción de la novela. Gombrowicz no dominaba el español y muchas veces tenía que mediar con Piñera y Rodríguez Tomeu usando el francés. Rodríguez Tomeu confiesa: «Discutíamos cada frase en todos sus aspectos: la elección de las palabras, su eufonía, su cadencia, su ritmo. [...] No existía ningún diccionario polaco-español. Era preciso no solo traducir, sino inventar además palabras nuevas para encontrar el equivalente de las polacas» (Rita Gombrowicz: 90).

en vez de en polaco hubiera escrito *Trans-Atlántico* en español. Entonces, quizá habría sido aceptado dentro de la tradición argentina, como ocurrió con Joseph Conrad en la tradición inglesa.

Tanto la tesis defendida por Piglia, como lo apuntado por Saer, así como las argumentaciones de autores como Gasparini o Mandolessi, ayudan a revelar cómo la recepción de la obra gombrowicziana en Argentina ha sido captada desde la propia argentinidad, un hecho relevante que nos lleva a repensar los propios valores de la tradición y de cómo esta queda fijada. Ya lo vio prontamente Sabato cuando equiparaba a Argentina y Polonia como países inmaduros y aludía a la preocupación de Gombrowicz por desentrañar las contradicciones que abundan en la forma de institucionalizar una identidad nacional. Gracias a la irrupción de Gombrowicz en el panorama argentino podemos considerar que hay un desplazamiento en esta tradición y una ampliación del campo mediante una propuesta foránea y singular como la del autor polaco.

2. Centros y periferias

Otra de las ideas que ayuda a determinar el lugar atípico que ocupa Gombrowicz dentro de la tradición hispanoamericana y que contribuye a reconsiderar algunos conceptos del sistema literario es su condición de escritor periférico frente a las literaturas centrales, algo que ya ocurría en su juventud cuando vivía en Polonia, país periférico europeo frente a Francia o Alemania. Aunque actualmente gran parte de la crítica considera a Gombrowicz un autor central, su trayectoria ha ido sufriendo un desplazamiento hacia el centro desde lugares laterales, a partir de una literatura que viene de una estética provocadora y rupturista.

Debemos tener en cuenta que la recepción del autor polaco en Europa (sobre todo Francia) hacia el final de su vida es el resultado de un atípico desplazamiento que va desde una periferia cultural europea (Polonia) hacia otra periferia ahora latinoamericana (Argentina), para luego ser reconducido hacia la centralidad europea (con su aceptación por la intelectualidad francesa y su posterior reincorporación a la tradición argentina).

Todo sistema literario se compone de conceptos jerárquicos, como señala Guillén, que a su vez contienen oposiciones binarias, entre las que destacan «elevado/bajo», «canónico/no canónico» o «céntrico/periférico»:

Para comprender el funcionamiento de normas y autoridades, de cánones y modelos prestigiosos, de consagrados y postergados, de capitales y zonas marginales, es evidente, casi tautológico, que una concepción del sistema basada en la oposición canónico-no canónico va a ser sumamente práctica (Guillén 2005: 358).

Siguiendo esa oposición, resulta evidente que hasta finales de los años 60 la figura de Gombrowicz estaba en los márgenes de cualquier sistema literario, tanto en Argentina como en Europa; de hecho, era un autor solo reconocido por círculos reducidos y abiertos a literaturas más experimentales, alejados de los espacios más canónicos. En Polonia, la publicación de sus dos primeras obras, el libro de relatos *Memorias del periodo de la inmadurez* (1933) y *Ferdydurke* (1937), tuvo poca relevancia. Es a partir de su experiencia argentina y la traducción de *Ferdydurke* cuando su figura comienza a tener mayor proyección, si bien el recorrido que tuvo la recepción de su obra estuvo lleno de altibajos.

Tras su llegada a Argentina y después de la traducción de *Ferdydurke*, Gombrowicz intentó acceder a los círculos de mayor prestigio. En Argentina, el grupo *Sur* encarnaba el espacio dominante y Gombrowicz sabía de la importancia de publicar en esa revista, sin embargo, se sentía alejado de sus propuestas, como puede apreciarse en diferentes momentos de su *Diario*. De hecho, llegó a decirle a Piñera, a propósito de las dudas suscitadas sobre la traducción en español de *Ferdydurke*: «No me importan los tristes puristas» (Rita Gombrowicz: 85), en referencia a la reacción de los miembros de la revista dirigida por Victoria Ocampo. Tanto el polaco como algunos de sus amigos (entre los que se encontraba Piñera), eran conscientes de que *Ferdydurke* era una obra singular y que nacía y cobraba sentido desde el margen del campo literario, en oposición a la literatura dominante, tal y como evidencia el propio Piñera:

Nos regocija grandemente a todos los que allá por el lejano 1946 vimos en *Ferdydurke* un libro excepcional. Sobre todo, nos sentimos satisfechos porque nuestro apoyo incondicional a Gombrowicz no fue el resultado de una «orden» de París o Londres. En este sentido, Gombrowicz tuvo la fortuna (perdónesenos este grano de legítimo orgullo) de encontrarse con jóvenes escritores que luchaban por escapar de la tutela de París o Londres (Rita Gombrowicz: 86-87).

Saer habla de Gombrowicz y su estancia en Argentina como una muestra más de su condición desplazada frente a cualquier tipo de tradición: «La radicalización de esta perspectiva se produjo en Argentina, primero porque su exilio obligatorio lo mandó más lejos todavía de lo que estaba en Polonia del centro de Europa, hacia el arrabal de Occidente» (1997: 24). De manera que ese arrabal que supone su estancia en el país

sudamericano subraya su posición periférica con respecto a Europa, si bien no olvidemos que durante varios años fue publicando fragmentos de su diario en la revista *Kultura*, editada en París, lo que le facilitó llegar a círculos de mayor importancia.

La larga estancia en el país sudamericano le permitió preparar una obra singular a la vez que coherente con sus ideas, algo que recuerda a la visión de Pascale Casanova cuando se refiere a la «autonomía» del escritor: «Solamente después de una primera acumulación literaria, hecha posible por una desviación de legado, puede ver la luz una verdadera literatura específica y autónoma» (2001: 305). Esta idea puede ir ligada a una literatura menor, como en el caso de Kafka, o a un escritor periférico dentro de una literatura periférica, como es el caso de Gombrowicz en Argentina. Las oposiciones suelen operar como un rechazo no a la propuesta dominante, sino a la perpetuación de ese mismo dominio, de manera que puede surgir otro espacio literario donde posteriormente se pueda desarrollar una propuesta poética más o menos novedosa que permita a otras generaciones transitar por sus poéticas.

Una vez que en Francia se publica la traducción de *Ferdydurke* en la colección *Les Lettres Nouvelles*, dirigida por Maurice Nadeau, en Éditions Julliard en 1958, se asienta una base más sólida para confirmar la relevancia que a partir de los años 60 comenzó a cobrar la obra de Gombrowicz en Europa. Si en *Sur* denostaron la traducción de la novela encabezada por Piñera y el propio autor, en Francia la admiraron desde la rareza y extrañamiento que suscita. Lo que para unos eran un «error», para otros acabó siendo un «valor». En todo caso, la publicación al francés permitió adquirir una mayor dimensión a la obra, ya que durante los años 50 y 60 esta lengua funcionaba como un vehículo de circulación mayor que el español a escala internacional y un factor de adquisición de capital simbólico.

La mezcla de variedades del español, de Cuba y Argentina, unido a la clara intención del autor por crear neologismos, provoca un efecto nuevo y verdaderamente extraño. Además de las palabras inventadas que se ajustaban a la realidad irónica y absurda que proponía Gombrowicz, destaca un tono que se aleja de lo académico y tiende hacia la oralidad:

Me levanté, entreabrí con cuidado la puerta del *hall* y eché un vistazo [...]. El crepúsculo caía y ella concertaba por teléfono una cita con su amiga, a las 7, en la confitería, con Polito y Baby (tenían sus apodos, su lenguaje propio): vendrás, en punto, seguro, sí, no, bueno, me duele la pierna, me torcí un tendón, idiota, foto, ven, vendrás, vendré, alboroto, estupendo, fenomenal, te juro. Aquellas palabras, confiadas por una moderna a otra moderna en voz baja y en el tubo del aparato, cuando nadie estaba presente, me conmovieron intensamente- ¡Lenguaje propio! –pensé-, ¡propio moderno lenguaje! (Gombrowicz 2001: 146).

Por otra parte, conviene destacar la importancia que tuvo dicha traducción para la proyección europea que tanto ansiaba Gombrowicz. Roland Martin, traductor al francés de *Ferdydurke*, se basó en la versión en español y no en la polaca, lo que evidencia el efecto de la lengua de la edición argentina a pesar de las críticas recibidas por autores como Sabato o el entorno de *Sur*. Martin arguye: «*Ferdydurke* era una obra muy personal y nada convencional, que uno se arriesga a traicionar en cada frase» (Rita Gombrowicz: 123). El traductor francés, que firmó la edición bajo el seudónimo de Brone para la editorial Julliard en 1958, era consciente no solo de la complejidad lingüística del texto en español, sino de su originalidad y desviación con respecto a la

norma. Asimismo, deja constancia de la fuerte personalidad del autor polaco, alejada de convencionalismos:

La forma en que trabajé con Gombrowicz nos permitió hacer una traducción que no era totalmente fiel a la obra sino al autor. No era fiel a la letra sino al espíritu. Yo necesitaba su aprobación para cada frase [...]. Si hubiera traducido *Ferdydurke* yo solo, ciertamente hubiera sido mucho más prudente, y por lo tanto más torpe, más opaco, más chato (Rita Gombrowicz: 125).

Esa elasticidad del texto gombrowicziano depende mucho de la energía que transmita la traducción, y, por tanto, una versión más «seria» y académica habría menoscabado el espíritu de la obra y del autor.

El hecho de que algunos autores excéntricos puedan modificar el canon es una evidencia en la historia de la literatura hispanoamericana⁷. Ya lo sugería Saer cuando hablaba de que parte de la tradición argentina estaba formada por autores extranjeros. Si, como dice Pascale Casanova, la literatura «se construye contra las reducciones y contra las instrumentalizaciones políticas y nacionales, o ambas» (2001: 120), el escritor que se sitúa en la periferia está, a priori, menos condicionado por el valor del mercado y su producción puede ser más independiente. Las relaciones entre los centros y las periferias están jerarquizadas, y esto condiciona la circulación de los textos y su difusión a escala nacional e internacional. Por ello, el itinerario que sigue la obra de

⁷ Casanova habla de escritores «excéntricos», en referencia a los autores que rechazan su tradición nacional y luchan por revolucionar el orden establecido, defendiendo que son los verdaderos innovadores. En esa línea, Laddaga califica a Piñera de «raro» junto a Juan Rodolfo Wilcock y Felisberto Hernández: «Esa rareza, incluso pasando inadvertida, es lo que ha hecho y sigue haciendo posibles las construcciones más comunes de la literatura del continente» (Laddaga 2000: 28).

Gombrowicz es del todo atípico. En el caso del polaco, resulta notable el interés de su *Diario*, ya que no solo era su laboratorio literario, también le permitía ampliar su recepción al obtener mayor visibilidad en París, gracias a la publicación de fragmentos en la revista *Kultura*.

Hay que añadir que todavía resulta más inusitado el movimiento de una periferia a otra con la que no comparte un entorno cultural ni lingüístico, como es el caso de Polonia y Argentina, un movimiento realmente atípico, como reconoce Moretti⁸. Lo llamativo en Gombrowicz es que aun teniendo posturas similares a las de Joyce, Beckett o Kiš, su exilio y trasterramiento son diferentes. Tanto Joyce como Beckett y Kiš emigran a París, capital literaria internacional de principios y mediados del siglo XX, espacio abierto por antonomasia que acogía sin muchas reservas a escritores de diversa índole. Sin embargo, el autor polaco arriba a Buenos Aires, una ciudad periférica con respecto a París. La aparición de un autor polaco, que además rechazaba la literatura nacional de su país, supone una doble marginación en un país tan dependiente de los centros culturales internacionales como el suyo propio. El trayecto literario, así como el proceso de aceptación en el mercado literario internacional, es doblemente difícil. Pasar por París supone un atajo (a pesar de las complicaciones que pueda haber para cualquier escritor en ser aceptado por la élite) para el reconocimiento internacional. Para un escritor periférico europeo, le resulta mucho más complejo triunfar en París pasando por Buenos Aires. Prueba de ello es el rechazo de *Sur* ante la traducción de *Ferdynand* y el ambiente marginal en el que se mueve Gombrowicz, tan solo acogido por un grupo de escritores locales y otros exiliados cubanos, como Virgilio Piñera o Humberto Rodríguez. El intento de Gombrowicz por ser aceptado por el entorno de *Sur* muestra

⁸ Franco Moretti: «El movimiento de una periferia (sin pasar por el centro) a otra es un hecho casi inusitado» (2015: 131).

sus deseos de ingresar en el campo literario argentino, aun sabiendo que su propuesta estética era difícil de ser comprendida en un espacio que de alguna manera él mismo denostaba.

La relación de los centros y las periferias marca la trayectoria de los espacios dominantes y a la vez permite la existencia de literaturas menores que pueden acceder al centro para abrir nuevas vías estéticas. El escritor situado en la periferia puede buscar una estrategia más autónoma que el que mantiene su posición central, si bien tiene más dificultades para acceder al reconocimiento crítico, así como para que sus textos circulen con mayor facilidad y su recepción sea mayor. El caso de Gombrowicz es poco común, ya que partiendo de la periferia polaca, traza un itinerario hacia otra periferia, la argentina, donde se sitúa durante casi veinticinco años, para acabar accediendo al centro parisino. Su actitud marginal y crítica con los nacionalismos y los cánones hegemónicos es una manera de resistirse a ellos y buscar su espacio independiente. Cuando Gombrowicz fue reconocido en Francia y el resto de Europa a finales de los años 60, con estrenos en París de varias obras de teatro dirigidas por Jorge Lavelli, la aparición de distintas traducciones de sus novelas o la consecución de premios internacionales como el Formentor (reconocimientos más propios de la crítica y las élites intelectuales que de los lectores populares), se fue confirmando el trasvase del escritor desde un espacio periférico hacia otro central, y con ello su acceso a la «literatura mundial».

3. Literaturas menores

La idea de «literatura menor» se debe en gran medida a los franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes en su libro *Kafka, por una literatura menor*, desarrollan cómo una literatura desterritorializada y en posición de dependencia e

inferioridad con respecto a otra puede acabar siendo revolucionaria ante esos efectos de dominación. Para ellos, «una literatura menor no es aquella de una lengua menor, sino más bien aquella que una minoría produce en una lengua mayor» (Deleuze y Guattari 1975: 29. La traducción es mía). Asimismo, los filósofos franceses señalan como una de las características propias de la literatura menor la necesidad de estar afectada por una experiencia de «desterritorialización», como es el caso de Kafka y la lengua alemana en Praga. De manera que el espacio propio queda minimizado frente a un espacio mayor y poderoso. La historia de la literatura está repleta de interferencias, revueltas, revoluciones, que rompen el orden literario, ofreciendo nuevas formas. Deleuze y Guattari incluso llegan a afirmar que no hay nada más revolucionario que lo menor y la huida de los maestros (1975: 48), algo que parece una constante en la trayectoria de Gombrowicz.

Milan Kundera tiene una aproximación a la idea de «literatura menor» que se ajusta a la defendida por Deleuze y Guattari. El autor de origen checo habla de la incapacidad de las pequeñas naciones para ser tenidas en cuenta en un contexto mayor (2005). Para visualizar la dificultad de la difusión de sus literaturas, compara a Polonia con España, y resalta que, a pesar de tener una población y extensión similares, España tiene una tradición literaria e histórica que le permite mantenerse en una posición privilegiada, mientras que Polonia, con una tradición llena de altibajos e inestabilidad, sigue siendo un país periférico dentro del sistema literario europeo. También habla, en términos similares a Casanova en su obra *La República mundial de las letras*, de la importancia de la lengua dentro del espacio literario internacional y señala que si la recepción de las obras de Kiš o Gombrowicz dependiera solo de lectores en serbocroata o en polaco la novedad estética que proponen todavía no habría sido descubierta (2005: 50).

Hay casos paradigmáticos sobre la importancia de pertenecer a una literatura periférica y de dependencia en un espacio internacional, como es el caso de Samuel Beckett dentro del sistema literario europeo. Beckett, escritor irlandés, busca en su exilio parisino romper con la dependencia londinense y ampliar su libertad creativa⁹. Ya desde sus comienzos, el autor de *Esperando a Godot* se muestra crítico con la literatura nacional irlandesa, incluido William Butler Yeats, ejemplo paradigmático de poeta nacional. De hecho, su exilio a París y el cambio de lengua que adopta al escribir en francés y traducirse a sí mismo al inglés le permiten alejarse de ese espacio nacional que resulta limitador. Esta opción le ofreció la posibilidad de ser publicado a nivel internacional, además de obtener un gran reconocimiento en Francia. Ese trasvase es su manera de vencer los efectos de dominación y de acercarse a los circuitos internacionales superando las limitaciones de una literatura menor.

El caso de Kafka es llamativo por cuanto tiene de novedoso dentro del espacio literario europeo en cuanto a su posición marginal. Anclado en Praga, Kafka pertenece a una familia de origen judío. Escribir en alemán en Praga constituye una situación marginal que, a priori, no le proporcionaría demasiadas posibilidades para tener una gran visibilidad en el espacio literario central¹⁰. Esa desposesión e inseguridad con respecto a la lengua alemana, según Deleuze y Guattari, conducen a un uso sobrio e incluso a una sintaxis incorrecta, que, sin embargo, logra «una nueva expresividad, una nueva flexibilidad, una nueva intensidad» (42). Esta experiencia motiva unos efectos similares a los que se aprecian en Gombrowicz. La lengua resultante de la traducción

⁹ Hay un relato de Joyce, «Una nubecilla» (perteneciente a *Dublineses*, 1914), que puede leerse bajo el prisma de esta situación: dos viejos amigos se encuentran en un bar de Dublín: uno es escritor y ha logrado éxito al trasladarse a Londres; el otro, que permaneció en la capital irlandesa, ha frustrado su carrera.

¹⁰ Para ver la compleja relación de Kafka con el alemán y el yiddish, véase «Kafka, traductor de yiddish», en Casanova (2001), pp. 349-355.

«argentina» de *Ferdydurke* se asemeja a los efectos del alemán de Kafka descritos por Deleuze y Guattari en lo relativo a las «tensiones interiores de una lengua» (41).

La condición de inferioridad en el manejo de una lengua «menor» con respecto a otra «hegemónica» le permite tener singularidad desde la creatividad y las invenciones lingüísticas, ya que puede producir efectos sorprendentes y es capaz de saltarse ciertas normas que en la lengua estándar han de respetarse. Esa carencia permite descubrir nuevas formas expresivas en *Ferdydurke*, como por ejemplo el uso de neologismos, entre los que destacan: «nopodermiento», «cuculitos», «sentadesco», «piernal», «tial» o «vejancona»; repeticiones de palabras, normalmente adjetivos que suscitan una caricaturización del objeto al que aluden: «nariz narizada», «nasal nariz», «silencioso silencio» o «sopeapadísimo sopapo»; forzamiento del sentido de las palabras y expresiones, como «violar por las orejas» o «¡y que la facha te fache!», así como las derivadas de «facha», como «fachada», «fachendos» con el sentido peyorativo de «cara» o incluso de «gesticulación», algo que en determinados contextos de la novela es susceptible de interpretarse como actitud ante la vida:

Y me acercó su facha. Y a mí me faltaron las fuerzas, el sueño sumergió la vela y no podía; tuve que besar mi facha con su facha, pues ella con su facha besó mi facha. ¡Y ahora venid, fachas! ¡No me despido de vosotras, extrañas y desconocidas fachadas de extraños, desconocidos fachendos y desconocidas fachadas de extraños, desconocidos fachendos que me vais a leer (Gombrowicz 2001: 313).

La experiencia de la traducción al español de *Ferdydurke* es un ejemplo de desterritorialización de la lengua. Por un lado, se trata de un español fuera del idioma

estándar y académico; por otro, crea extrañeza en su experimentación, lo que supone una experiencia atípica para lo que supone el hecho de traducir de una manera más literal. Lourdes Arencibia habla de dicha experiencia como un «taller de traducción que coloca al lector ante una forma nueva y distinta de lectura como propuesta colectiva de un comité de los que hoy en la jerga internacional llamamos *ad hoc*» (2012: 2). Por otro lado, Diego Peller contrapone el modelo de traducción de *Ferdydurke* al de *Sur* dentro del panorama argentino. Peller habla de esta práctica como «típicamente argentina» y lo circunscribe a la problemática de la «tradición nacional». Este carácter no apodíctico de la traducción «admite la circulación de las metáforas», que se inclina hacia un uso más abierto e impreciso de la traducción y concluye con el caso de la novela gombrowicziana como una traducción más «“babélica” y menos “logocéntrica” que en *Sur*»¹¹.

Se sabe que Gombrowicz hizo esfuerzos para que *Ferdydurke* llegara al entorno de *Sur* y aceptaran la publicación de un fragmento para promocionar la novela. Sin embargo, la propuesta fue rechazada, como relata Piñera¹², pues el secretario de *Sur*, Raimundo Lida, arguyó que la traducción era mala y había que rehacerla toda¹³. De hecho, el propio autor polaco llegó a sugerir a Piñera que discutiera algunos términos que estaban mal empleados con Sabato, Borges o Martínez Estrada, de donde se derivan algunas contradicciones, puesto que Gombrowicz asumía su diferencia estética con el grupo *Sur*, si bien era consciente de la importancia central de la revista y de su alcance internacional dada su proyección en Europa.

¹¹ El artículo de Diego Peller «Traducción y nostalgia. *Sur* y la “edad de oro” de la traducción en la Argentina: un tópico de la crítica literaria actual», puede consultarse en internet: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:bUQMIobnjTYJ:www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2004/actas/ponencias/48/1_Peller.doc+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es

¹² Ver Rita Gombrowicz (2008: 83-88).

¹³ Ver Gasparini (2007: 107).

En esta línea, Piglia sostiene la idea de uso desviado de lengua con un efecto renovador. El escritor de *Formas breves* habla de una conferencia que Gombrowicz ofreció en español en Buenos Aires en 1947 (publicada luego con el título *Contra los poetas*). Para el autor argentino, el hecho de dar un discurso en español cuando Gombrowicz no lo dominaba, es un ejemplo de uso subdesarrollado de la lengua: «El castellano como lengua perdida de la cultura. El castellano, una lengua menor en la circulación cultural de mediados del siglo XX» (Piglia 2007b: 21). En la época, como relata Piglia, era común en Buenos Aires dar conferencias en francés, algo que hacían, entre otros, Victoria Ocampo o Roger Caillois. Frente a la elección del francés, modelo de lengua alta y consagrada, «Gombrowicz elige la inferioridad, la carencia, como condición de la enunciación» (Piglia 2007b: 20), algo que supone una tónica en el autor al considerar ese tipo de imperfección una motivación para reforzar su propia personalidad. El polaco había aprendido español «en Retiro, en los bares del puerto, con los muchachos, con los obreros, los marineros que frecuentaba» (Piglia 2007b: 19). Si lo comparamos con Nabokov, que aprendió inglés desde muy pronto y con institutrices inglesas, el español de Gombrowicz era precario y es un ejemplo de lengua desposeída, mayor incluso que el caso de Kafka. De hecho, Gombrowicz compara su nivel de español con el de un niño, afirmación que, si bien no está exenta de humor, también supone un principio «menor», el de la lengua marginal que tiene un alcance creador desde su intento de alterarla y que guarda relación con el lenguaje infantil al que aluden Deleuze y Guattari: «Repetir una palabra cuyo sentido es apenas sentido para hacerla vibrar sobre sí misma» (38). Este rasgo es apreciable en Gombrowicz como un ejercicio de resistencia ante un sistema ordenado y poco dado a este tipo de flexibilidad. Piglia va más allá y habla de afasia: «El balbuceo de Gombrowicz está siempre cerca de la afasia. Mejor sería decir, Gombrowicz trabaja sobre la afasia como condición del estilo»

(Piglia 2007b: 21). Esa condición es una manera de encontrar un discurso donde el «yo» predomine en la enunciación a la vez que se aleja de las zonas de confort y los lugares comunes.

En otro texto, Piglia remarca la extrañeza como marca de los grandes estilos de la novela argentina, entre los que destaca a Roberto Arlt y Macedonio Fernández, cuyas escrituras «suenan como el español de Gombrowicz» (2001a: 75). Piglia resume así la intención del polaco: «Forzar el sentido de las palabras, trasladarlas de un contexto a otro, y obligarlas a aceptar significados nuevos» (2001a: 77). Lo remarcable es cómo Piglia considera que dentro de la tradición de su país hay una línea que incluye la extrañeza como uno de los «grandes estilos» y que recuerda, de nuevo, a Deleuze y Guattari: «Ser en su propia lengua como un extranjero» (1975: 48). Gombrowicz llegó a decir algo similar para reflejar su postura estética: «A veces me gustaría mandar a todos los escritores del mundo al extranjero, fuera de su propio idioma y fuera de todo ornamento y filigranas verbales, para comprobar qué quedaría de ellos entonces» (2006: 11).

En *Trans-Atlántico*, a pesar de no contar con unos efectos lingüísticos tan revolucionarios como en *Ferdydurke*, encontramos expresiones repetitivas y paródicas que vienen a ser una crítica de la cultura y la literatura nacionales. En el episodio entre Gombrowicz y el poeta nacional, asistimos a un duelo verbal construido por un tono desmitificador que ridiculiza la pomposidad del mundo académico: «No me gusta la Mantequilla demasiado Mantequillosa, ni los Fideos demasiado Fideosos, ni la Sémola demasiado Semolosa, ni los Cereales demasiado Cerealientos» (Gombrowicz 2003: 57). El lenguaje se infantiliza, se imbuje de repeticiones y epítetos que, sin embargo, buscan dejar en entredicho el ornamento de ciertos escritores (algo que argumenta en *Contra los poetas*) y la carga vacía de significación de sus estructuras sintácticas. El autor

propone un lenguaje más desnudo y a la vez intenso, refuerza las estructuras sonoras, las sugerencias y la expresividad que, lejos de desgastarse, infunden vigor.

La intención de Gombrowicz es huir de los efectos de dominación lingüística que se perpetúan sin cuestionar los límites de la creatividad. Para Casanova el lenguaje es el recurso clave de la problemática literaria que determina las revoluciones literarias (2001: 332), y aquí se encuentran escritores como Kafka, Beckett, Joyce o Gombrowicz. Bajo esta idea, Kundera se refiere a Kafka, Musil, Broch y Gombrowicz como escritores «solitarios» y «poetas de la novela», e insiste en sus poéticas vanguardistas desde el tratamiento del lenguaje: «Apasionados de la forma y de su novedad; preocupados por la intensidad de cada palabra, de cada frase; seducidos por la imaginación que intenta sobrepasar las fronteras del “realismo”; pero, al mismo tiempo, impermeables a cualquier seducción lírica» (2005: 68). Esa pretensión de traspasar fronteras y fijar como una de sus claves la intensidad del lenguaje viene justificada en su ensayo *Contra los poetas* o en el prólogo que él mismo firma en *Ferdydurke*, sabedor de las polémicas suscitadas a partir de su publicación en Polonia en 1937: «Pero lo que quería conseguir a toda costa era una mayor libertad de palabra en este campo de la cultura, donde el escritor malo no puede decir nada porque es malo y el bueno tampoco puede decir algo porque es bueno –esclavo de su nivel y de su estilo–» (2001: 19-20).

A pesar de las iniciales reservas a partir de la traducción al español de su novela más destacada y, sobre todo, debido a los efectos innovadores del lenguaje con su traducción al francés, comenzó a considerarse que en la novela había hallazgos estéticos y no simples fallos gramaticales o neologismos. Además, generaba una tensión sobre el concepto de *literariedad*, es decir, sobre las cualidades que hacen que un texto sea literario y permitió que se discutiera sobre su especificidad y sus límites. Por ello, *Ferdydurke* –y el resto de la obra del autor polaco– fue cobrando cada vez mayor

relevancia. Como afirma Irena Sadowska-Guillón: «La traducción francesa de *Ferdydurke* hace su entrada en el “mercado literario” de París y suscita un vivo interés por parte de la crítica. Gracias a los artículos elogiosos [...] Witold Gombrowicz llegará a ser cada vez más conocido del público francés» (1991: 242).

El reconocimiento en Francia y Alemania justifica que a pesar de su literatura problemática y su postura excéntrica, su estética acabó siendo aceptada por los círculos centrales europeos que él tanto ansiaba a la vez que denostaba. El proceso de desterritorialización que sufre el autor es asimismo una invitación para reflexionar sobre la idea de «literatura menor» y comprobar que la visión que mostraron Deleuze y Guattari sobre Kafka puede tener otros matices y límites en el caso de otros escritores.

4. Literatura mundial

En la actualidad, hay latente un debate sobre la denominada «literatura del mundo» que tiene como antecedente el término alemán *Weltliteratur*, acuñado por Johann Wolfgang von Goethe en 1827 para remarcar la importancia de una literatura universal, distinta de las literaturas nacionales¹⁴. Por un lado, es un concepto germinal para el estudio de la literatura comparada; por otro, hay en el autor alemán un deseo de impulsar el diálogo intercultural, de abrirse a otras literaturas y tradiciones diferentes a la propia, así como un patrimonio común, más allá de las literaturas nacionales¹⁵. Para

¹⁴ Se considera que el término *Weltliteratur* procede de Goethe, en sus conversaciones con su secretario J. P. Eckermann, publicado en su libro *Conversaciones con Goethe* (2005), Barcelona, Acantilado.

¹⁵ Para ver un repaso crítico y diacrónico del término *Weltliteratur*: Jesús G. Maestro (ed) (2008), *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada. Desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 159-175. Maestro considera que la literatura comparada y la *Weltliteratur* son formas imperialistas de interpretar la literatura, como lo han sido los estudios comparatistas franceses desde la época de Napoleón o los anglosajones en el siglo XX.

Goethe, la *Weltliteratur* era más bien un esbozo de una situación que en el futuro debería darse, como apuntaba en sus conversaciones con J. P. Eckermann:

Cada vez me doy más cuenta de que la poesía es un bien común de la humanidad que se manifiesta en todos los lugares y épocas y en cientos de personas [...] Hoy en día la literatura nacional ya no quiere decir gran cosa. Ha llegado la época de la literatura universal y cada cual debe poner algo de su parte para que se acelere su advenimiento (Eckermann 2005: 267).

El término fue rápidamente expandido por Europa y en la actualidad se reactualiza en el concepto de «Literatura mundial», como el sistema literario compuesto por obras de alcance universal, si bien hay diversas teorías que matizan sus límites y a día de hoy no parece haber un consenso que permita acercarnos a una definición generalizada.

Hablar de «literatura mundial» resulta complejo. Claudio Guillén afirma que «el término es sumamente vago» (2005: 61), debido a las relaciones de poder del mundo literario y a los distintos procesos de circulación de textos y a sus diferentes mecanismos de difusión. En este sentido, la opinión de Édouard Glissant es sugerente:

De ninguna manera, nunca debemos hablar de literatura universal. De existir, sería abstracta y sin contenido, a fuerza de querer desprenderse de todo arraigo territorial, de todas sus particularidades. Lo universal es, en realidad, una sublimación de lo particular. Es el caso de los valores del mundo occidental, de autoproclamada validez global, que

tienden a generalizarse (universalizarse) en el mundo, o al menos en esos lugares cuyas condiciones económicas y sociales se lo permiten (Citado en Collera 2008).

Franco Moretti, uno de los teóricos que más ha desarrollado este concepto (2015), apoya la idea de Even-Zohar sobre la necesidad de que las literaturas tengan interferencias unas con otras para propiciar el surgimiento de literaturas diferentes. Asimismo, destaca que «no hay literatura sin transacciones entre lo local y lo extranjero» (2015: 136). Esto implica continuas experiencias de lectura, traducción y crítica sobre propuestas que interesan en un determinado sector. De hecho, añade ejemplos como el de las primeras novelas inglesas que se escribieron a la manera de Cervantes, como un caso de transacción «entre formas locales y extranjeras» (Moretti 2015: 135).

Casanova (2001) y Moretti (2015), acuñan términos similares: «República Mundial de las Letras», la primera; «República de las Letras», el segundo, para referirse a la compleja trama de escritores que modificaron las leyes literarias, traspasando los límites de las literaturas nacionales. Ambos, a pesar de sus diferencias, coinciden en la importancia de los escritores exiliados y los casos de desterritorialización para entender los procesos de revolución literaria de principios y mediados del siglo XX. La heterogeneidad parece un rasgo común que justifica esa ruptura espacial y por tanto nacional, a favor de un espacio mayor que va más allá de las fronteras políticas. «Escribimos en presencia de todas las lenguas del mundo», decía Glissant (2006: 83). En esas fronteras diluidas de la Europa tensa y compleja de entre guerras, surgen las figuras de Joyce, Kafka, Eliot o Pound.

Pascale Casanova habla de la «bolsa de los valores literarios» y remarca la importancia de los críticos como intermediarios que condicionan los textos que quedan fijados y se exportan con mayor proyección, ya que obtienen un gran «poder literario». Casanova argumenta, siguiendo a Valéry Larbaud, que estos agentes «de cambio» son asimismo «legisladores» invisibles que fijan las condiciones y las normas para que ciertos autores sean aceptados como más «literarios» que otros, de manera que acaban convirtiéndose en «clásicos universales». Esta «aristocracia» está «investida del poder supremo de constituir el gran monumento de la literatura universal, de designar a quienes se convertirán en “clásicos universales”» (2001: 37). Asimismo, «el gigantesco poder de decir lo que es literario y lo que no lo es, de trazar los límites del arte literario, pertenece exclusivamente a los que se otorgan, y a los que se otorga, el derecho a legislar literariamente» (39). De hecho, para Casanova son también los responsables de los malentendidos que puedan surgir de esos mismos centros. En definitiva, la crítica constituye el «poder» que conforma el valor literario y sus veredictos son leídos como objetivos y mensurables.

Si seguimos el itinerario del grupo de *Sur*, la labor de sus integrantes resulta similar a la definida por la crítica francesa, en cuanto a su «poder de decir lo que es literario y lo que no lo es, de trazar los límites del arte literario». En el espacio cultural argentino a mediados del siglo XX *Sur* mantuvo una autoridad notable sobre las obras europeas que trascendían más allá de sus propias naciones y su labor de traducción constituyó una manera de conformar un canon de obras universales.

Es importante para esta discusión un concepto señalado por Moretti, si bien procede de Even-Zohar. Me refiero a los «sistemas-mundo», que muestra cómo:

El capitalismo internacional es un sistema que es igualmente *uno y desigual*: con un centro y una periferia (y una semiperiferia) que están entrelazados en una relación de creciente desigualdad. Uno y desigual: *una* literatura (*Weltliteratur*, en singular, como en Goethe y en Marx), o tal vez mejor, un solo sistema literario mundial (de literaturas interrelacionadas), pero un sistema que difiere del que vislumbran Goethe y Marx, porque es profundamente desigual (Moretti 2015: 61).

La complejidad de las relaciones que se dan en los distintos espacios nacionales e internacionales resultan evidentes. Son varios los autores que tienen en cuenta la importancia del capitalismo para las relaciones internacionales de las literaturas occidentales, y más concretamente para las transacciones de la periferia al centro y viceversa. Llama la atención que algunas de las palabras que emplean Even-Zohar, Moretti o Casanova para analizar estas situaciones tienen una connotación marcadamente económica, como «deuda externa», «préstamo», «transacción», «producción», «comercio», «mercado» o «importación». Si nos atenemos a estas ideas, observamos que las relaciones entre las periferias y los centros y las periferias tienen un componente económico que acompaña a los específicamente literario. Los espacios centrales de legitimación marcan las tendencias del mercado y, por ende, posibilitan, con sus veredictos, las apariciones de literaturas excéntricas o periféricas en su campo.

A este respecto, Casanova manifiesta que en los últimos años la situación de circulación de textos desde las periferias ha cambiado:

Las regiones más libres del espacio literario mundial, están, por tanto, seriamente amenazadas por la potencia de las leyes del comercio internacional, que, al transformar

las condiciones de producción, modifican la forma de los propios textos [...]. Actualmente existe una literatura internacional, nueva en su forma y en sus efectos, que circula fácil y rápidamente en todo el mundo mediante traducciones casi simultáneas y que conoce un éxito extraordinario porque su contenido «desnacionalizado» puede comprenderse en cualquier parte sin riesgo de malentendidos, pero hemos pasado del internacionalismo al *import-export* comercial (Casanova 2001: 226-227).

De manera similar, Kundera, cuando habla de *Weltliteratur*, propone dos contextos en los que se puede situar una obra literaria: «O la historia de su nación (llamémoslo *el pequeño contexto*) o la historia supranacional de su arte (llamémoslo *el gran contexto*)» (2005: 50. Subrayado del autor), algo que puede unirse a la visión de Casanova. Sin embargo, no podemos obviar el poder hegemónico de ciertas culturas sobre otras. Distintos autores (Guillén, Moretti, Casanova) coinciden en señalar que Francia, durante varios siglos (sobre todo desde el siglo XVII al XIX) e Inglaterra y EEUU en el siglo XX, ostentan el monopolio económico, comercial, y, por ende, literario a nivel occidental. Prueba de ello es la polémica levantada a partir de la publicación del artículo de Moretti «Conjeturas sobre la literatura mundial»¹⁶, por el que se le acusó de desplegar un imperialismo anglosajón, ya que se citan dieciocho críticos en inglés y solo uno en español y otro en italiano. El propio autor italoamericano se defiende argumentando que la lengua inglesa facilita los intercambios públicos sobre estudios comparatistas, a pesar de que la mayoría de esos críticos no son oriundos del país norteamericano¹⁷. En todo caso, se puede concluir que es cierto que las jerarquías literarias dependen, en gran medida, de la hegemonía de la cultura predominante,

¹⁶ Publicado en *New Left Review*, vol. II, núm 1, enero-febrero de 2000 —aquí citado en la traducción española, publicado en el libro *Lectura distante*, de Franco Moretti (2015), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pp. 57-78—.

¹⁷ Algo similar sucede con Harold Bloom, quien mantiene en *El canon occidental* una postura que algunos han tildado de anglófila, pues la gran mayoría del canon que propone es anglosajón.

derivadas a su vez del valor del mercado y de la economía mundial, pero también se constata un cambio en la circulación y accesibilidad de los textos, casi al alcance de cualquier persona en cualquier entorno, debido a la globalización. No obstante, las traducciones a determinadas lenguas en detrimento de otras evidencian que la intercomunicación y las relaciones económicas, políticas y socioculturales entre los distintos países del mundo siguen sometidas a jerarquías muy evidentes que condicionan la mayor o menor difusión internacional de las obras, lo que hace que la mayor interrelación de las culturas y las manifestaciones artísticas locales en un espacio global se produzca bajo condiciones determinadas por lo general impuestas por las culturas dominantes¹⁸.

Por otra parte, Ignacio Sánchez-Prado¹⁹ y Françoise Perus cuestionan el francocentrismo de Casanova a la hora de analizar el ámbito latinoamericano y su visión parcial sobre los procesos de universalización, arguyendo que escritores periféricos pueden acceder al espacio literario internacional sin pasar necesariamente por París. Perus repara en su escaso manejo de crítica latinoamericana, y sostiene que la autora de *La República mundial de las Letras* «pasa por alto gran parte de la reflexión crítica e historiográfica llevaba a cabo por los latinoamericanistas de dentro y fuera del subcontinente americano» (Perus 2006: 147).

¹⁸ Moretti resalta la limitación de la literatura comparada al ámbito de Europa Occidental, y más concretamente «en torno al Rin (filólogos alemanes especializados en literatura francesa)» (2015: 59). Es indudable el carácter reduccionista al que tiende gran parte de la crítica internacional, sobre todo europea, como pone de manifiesto *Orientalismo*, de Edward Said. El autor ítaloamericano, resalta el carácter amplio, al que denomina «enormidad» en relación con las lenguas y literaturas pertenecientes a la literatura universal. Por ello, reconoce que él se circunscribe a las literaturas de Francia e Inglaterra, comprendidas entre los años 1790 y 1930. De hecho, Moretti señala que tan solo el 1% de la literatura es canónica dentro del ámbito mundial.

¹⁹ Sánchez-Prado cuestiona la visión parcial de Casanova, pues la autora mantiene que el francés es la lengua que sienta las bases de la modernidad literaria mundial, y asume esa modernidad fundacional de la poesía en Dante y Petrarca y de la novela en *El Lazarillo* y Cervantes, así como defiende la importancia que tiene para el desarrollo de las lenguas romances la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija en 1492.

La situación de Gombrowicz es peculiar. El polaco comienza su proceso de internacionalización, que no de mundialización, en el momento en que es traducido al español en Argentina. Recordemos que durante varias décadas es considerado un autor de culto en el país sudamericano. Bien es cierto que también fue publicando por entregas fragmentos de su *Diario en Kultura*, lo que ayudó al reconocimiento de su obra en Europa, hasta la traducción al francés de *Ferdydurke* en los años 60, lo que posibilitó una mayor circulación de sus obras en el mercado internacional.

Sin entrar aquí a profundizar sobre cuáles son los mecanismos que deciden qué escritores acceden al espacio internacional, podemos considerar que la visión siempre es parcial y dependiente de ciertos criterios que son estipulados por los centros literarios. En este sentido, resulta difícil concretar qué es la literatura mundial. Para Hugo Achugar, la universalidad no es «a priori» y se pregunta «desde dónde y desde quién se establece la valoración o la universalidad de un texto o de una obra artística» (201)²⁰.

Parece que el funcionamiento de la literatura mundial depende de los sistemas de determinadas culturas centrales, sobre todo los del mundo anglosajón y francófono, obviando otros lugares como el hispano o incluso el asiático o el africano²¹. De hecho, a menudo el escritor y lector latinoamericano o el africano tienen un perfil más internacionalista que el europeo o estadounidense. Un ejemplo de esta visión es Roberto

²⁰ Achugar (2006) habla de cómo Fernández Retamar se preguntaba ya en 1972 si existe la literatura universal que proponía Goethe, sosteniendo que todavía era imposible debido a la realidad política y económica de la época. En esa línea, Achugar cuestiona el término «universal»: «Existen “culturas y clases dominadas”, esto es un hecho indiscutible. Pero, ¿la existencia de la desigualdad y de la hegemonía asegura lo universal?» (2006: 205). Más adelante, refuerza esta idea: «No se trata de argumentar lo regional, lo nacional o lo periférico, de lo que se trata es tener presente que la universalidad es siempre un relato narrado por los vencedores donde los vencidos son, las más de las veces, invisibles» (206). Finalmente, el crítico uruguayo concluye: «¿O será que todo este debate solo concierne a lo hegemónico?» (208)

²¹ Fokkema también explicita un deseo que va en la línea de desenmascarar las desigualdades y aboga por un ideal cosmopolita donde los departamentos de literatura comparada de las distintas universidades propongan listas de lecturas «a pesar de las diferencias de lenguaje, nacionalidad, raza, religión, género o cultura» (1988: 248).

Bolaño, que encarna ese tipo de escritor hispanoamericano que ha roto con su herencia más localista o nacionalista y se ha nutrido de una herencia internacional. El caso de Gombrowicz guarda semejanzas, pues se trata de un escritor de un país periférico europeo que accede al espacio internacional rechazando el legado de su país y asumiendo diferentes tradiciones en un sentido más global. Una vez se afincó en Argentina, su poética continúa buscándose a sí misma, reforzándose en su lucha contra los discursos hegemónicos, si bien es plenamente consciente de la importancia de ser reconocido en Europa, en especial Francia. De ahí su empeño en ser publicado en francés.

Hasta ahora se han venido rastreando distintas variaciones del paradigma «mundial». En ese sentido, resulta de interés la distinción que hace Eduardo Becerra entre los conceptos «universal», «internacional» y «global» en relación a la literatura:

Si pasamos de la noción de universalidad a las de internacionalización y globalización, enseguida se perciben las fronteras difusas que las separan. Siendo inevitablemente reduccionista, señalaría, para distinguir la primera de la segunda, que la universalidad, en la línea ya mencionada, no busca a priori el reconocimiento de la obra por parte de los centros internacionales de la cultura, sino la reivindicación de la capacidad de la cultura propia para producir obras de alcance mundial y con ello la negación de su posible posición subsidiaria. La internacionalización, por su parte, sería el logro efectivo del reconocimiento, aceptación y difusión de la obra desde de los espacios hegemónicos y sus mecanismos legitimadores. [...] Si la primera [internacionalización] apunta a una producción que trata de interrumpir en los ámbitos de legitimación mundial a partir de su propia diferencia, en la globalización intenta llevarlo a cabo asimilándose a los modelos dominantes (2014: 14-15).

Teniendo en cuenta estas consideraciones, Gombrowicz entraría -con matices- tanto en la literatura «universal» como «internacional», no así en la «global», pues siempre rehusó asimilarse a los modelos dominantes. Aunque no podemos negar el esfuerzo del autor por ser aceptado por los centros²², tanto en Argentina como en París, es indudable el esfuerzo de Gombrowicz por buscar una especificidad propia de la «internacionalización», mediante una poética emparentada con autores de corte vanguardista anteriores a él, como Joyce o Kafka. Becerra plantea en esta línea que la internacionalización de la narrativa hispanoamericana conocida como el *boom* no supuso un cambio novedoso de las poéticas con respecto a sus antecesores (Onetti, Carpentier, Borges o Rulfo)²³.

El caso de Gombrowicz es de nuevo llamativo, pues no pertenece a ninguna generación con la que pueda guardar relación y su exilio en Argentina todavía subraya más esa postura de poeta-isla, lo que no impidió, gracias a su recepción en países como Francia, Italia o Alemania el impacto internacional de su legado. Una de las tesis defendidas por Casanova sirve para ilustrar ejemplos como el de Witold Gombrowicz, al lograr una «universalidad que escapa a los centros» (2001: 455), como resultado de la resistencia a las imposiciones del poder que rigen los espacios mundiales:

Deseo que mi lectura de los textos de Du Bellay, Kafka, Joyce, Faulkner pueda ser un instrumento para luchar contra las evidencias, las arrogancias, las imposiciones, y los decretos de la crítica central, que no sabe nada de la realidad de desigualdad de acceso

²² Gombrowicz siempre concedió gran importancia a la recepción de su obra, como puede leerse en su *Diario*, donde habla en numerosas ocasiones de reseñas y valoraciones de sus obras, no escondiendo su preocupación. Sobre la representación de la pieza teatral *Yvonne* en Francia, señala: «De 39 críticas, 30 positivas (de éstas, alrededor de 20 muy elogiosas); 5 favorables, ya sea la obra o la puesta en escena, y 4 desfavorables» (2005: 799).

²³ Son varias las causas que permitieron el desarrollo y posterior recepción del *boom*. Becerra señala que hay distintos factores extraliterarios que explicarían por qué sucedió en los años 60 y no antes, como la revolución cubana. Véase Becerra (2014: 13-16).

al universo literario. Hay una universalidad que escapa a los centros (Casanova 2001: 454-455).

Gombrowicz ejemplifica con su poética, visible tanto en su *Diario* como en sus obras más sobresalientes, *Bakakai*, *Ferdydurke* o *Trans-Atlántico*, esta actitud gracias a los numerosos dardos que lanza hacia la cultura más legitimada y reclama una tradición sustentada en la transgresión y la crítica:

No perdáis el valioso tiempo persiguiendo a Europa; no la alcanzaréis jamás. No intentéis convertirlos en los Matisse polacos; de vuestros defectos no nacerá un Braque. Atacad más bien al arte europeo, sed vosotros los que desenmascaren; en lugar de intentar alcanzar la madurez ajena, tratad más bien de sacar a relucir la inmadurez de Europa. Tratad de organizar vuestra verdadera sensibilidad de manera que alcance una existencia objetiva en el mundo, encontrad una teoría que esté acorde con vuestra práctica (Gombrowicz 2005: 51).

Podemos concluir que la literatura de Gombrowicz y su circulación y reconocimiento permite replantear algunos debates y problemáticas actuales, como el de la literatura mundial y sus distintas perspectivas a la hora de difundirlas. Lo interesante es que el autor polaco accedió a círculos internacionales pasando, en primer lugar, de una tradición a otra, antes de que obtuviera un reconocimiento universal. Su singularidad se encuentra también al ser aceptado como parte de la tradición hispánica, en especial de la argentina. De hecho, gracias a la especificidad de la obra gombrowicziana, su autonomía ha quedado intacta, a pesar de su procedencia desde un

campo periférico. De ahí que el legado que ha dejado se dirige hacia la exploración de nuevas formas expresivas, incluso a día de hoy.

III

WITOLD GOMBROWICZ Y LA NARRATIVA HISPÁNICA I: VIRGILIO PIÑERA

1. Introducción

Virgilio Piñera nació en 1912 en Cárdenas, Cuba. Vivió en esta ciudad hasta los trece años, trasladándose con su familia a Camagüey. En 1938 se mudó a La Habana y se matriculó en la universidad para estudiar Filosofía y Letras. En 1940 fundó la revista *Poeta*, y comenzó a publicar sus primeros textos, colaborando en diferentes publicaciones como *Espuela de plata* u *Orígenes* (donde coincidió con Lezama Lima y Cintio Vitier). En 1942 publicó su célebre poema «La isla en peso», exponiendo su idea de «lo cubano», alejado de la visión nacionalista de *Orígenes*. En 1941 ya había provocado al mundo intelectual cubano con una conferencia en la que criticaba los adornos estilísticos de Gertrudis Gómez de Avellaneda con su conferencia «Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de poesía» (Areta Marigó 2015: 98-116). Esa autenticidad en su discurso es lo que marcaría su trayectoria literaria y la recepción de su obra. Durante esos años se alejó de Lezama Lima y creció la controversia entre ellos, así como con otros intelectuales de la época como Cintio Vitier, quien intentó fustigar su poema «La isla en peso». Comienza a plantearse el exilio, como refleja en una carta

fechada en 1944 y enviada a su amigo Adolfo de Obieta (Areta Marigó 2015: 19). En 1946 realizó su primera estancia en Buenos Aires, ciudad en la que residió de manera intermitente hasta 1958. Piñera buscaba «mejores condiciones económicas y un ambiente intelectual más propicio» (Cervera y Serna 2008: 23). Ese mismo año conoció a Witold Gombrowicz y comenzó a formar parte del comité de traducción de *Ferdydurke*. En palabras del propio Gombrowicz:

Él [Piñera], en primer lugar, posteriormente también Humberto Rodríguez Tomeu - ambos cubanos, ambos de espíritu europeo y en lucha encarnizada y desesperada contra la América que llevaban dentro-, y el poeta argentino Adolfo de Obieta, fueron los que más contribuyeron a llevar a cabo esa difícil traducción, que la crítica calificaría más tarde como notable (Rita Gombrowicz 2008: 81).

Piñera se implicó no solo en la traducción de la novela, sino también en su difusión. Él mismo así lo reconoció: «Y todos, autor y colaboradores, nos sentimos muy satisfechos de perpetuarnos en la gloriosa juventud ferdydurkiana» (Rita Gombrowicz 2008: 87). En 1947 se publicó *Ferdydurke* en la editorial Argos de Buenos Aires, y el polaco agradeció al cubano la confianza depositada en él tras su traducción, hasta el punto de denominarlo su descubridor en Argentina:

Virgilio, en este momento solemne declaro: tú me has descubierto en Argentina [...] A tu inteligencia e intransigencia se debe este nacimiento de *Ferdydurke*. Te otorgo, pues, la dignidad de jefe del ferdydurkismo sudamericano y ordeno que todos los ferdydurkistas te veneren como a mí mismo (Rita Gombrowicz 2008: 88).

La relación entre los dos escritores fue duradera e intensa, con un respeto y admiración mutuas, no obstante, también hubo fricciones. Rodríguez Tomeu contaba a propósito de la rivalidad entre ellos: «Piñera era consciente de su propio valor intelectual. Estaba seguro en este sentido; y Gombrowicz también. Había una cierta rivalidad, y cada uno quería tenerme a su lado» (Rita Gombrowicz 2008: 89).

En 1955 se convirtió en secretario de la revista *Ciclón*, fundada por José Rodríguez Feo, y su relación con el grupo de *Orígenes* se enfrió. En 1956 publicó *Cuentos fríos*. El propio Gombrowicz hablaría de ese libro, resaltando el carácter surrealista que emana de sus textos (Cervera y Serna 2008: 33). En 1960 vio la luz su *Teatro completo*. Ya en plena revolución cubana, Piñera fue detenido y considerado «en fuga» y «enemigo del Estado». En 1965, tras una visita a París, algunos amigos le aconsejaron no volver a Cuba; sin embargo, hizo caso omiso de estas recomendaciones. Guillermo Cabrera Infante relata cómo Piñera rehusó quedarse en Europa: «Insistió en que quería regresar a Cuba, que no le importaba lo que pudiera pasar, que él podía soportar el encierro, la cárcel, el campo de concentración pero no la lejanía de La Habana» (Cervera y Serna 2008: 39). Cabrera Infante relaciona, con un humor brillante, esta respuesta de su amigo con el cuento «El infierno», donde el personaje principal relata cómo al final de la vida uno acaba por acostumbrarse al sufrimiento aunque sea por rutina. Esta respuesta de Virgilio resume muy bien su actitud firme y su apego por la isla, a pesar de los peligros que pudiera conllevar regresar a la Cuba castrista. En 1967 publicó su tercera novela, *Presiones y diamantes*, que sería confiscada poco después por el régimen de Castro, que además le prohibió salir del país. A pesar de ello, siguió editando obras y en 1968 recibió el premio Casa de las Américas por su pieza teatral *Dos viejos pánicos*. Durante esos años trabajó como traductor en el Instituto del Libro

de La Habana. Ya en 1971, en pleno proceso contra Heberto Padilla²⁴, la totalidad de su obra fue censurada y no se le permitió salir de la isla. Además, él nunca ocultó su homosexualidad, que le llevó a tener problemas ante la política antihomosexual del gobierno de Fidel Castro, lo que supuso su declive definitivo. Sus últimos años los pasó sumido en una gran tristeza y decaimiento moral. Murió en 1979.

Tras la muerte de Piñera, son muchos los autores (Abilio Estévez, Eliseo Diego, Severo Sarduy) que ven su legado como un camino nuevo sobre el que transitar para favorecer la renovación. Sobre todo, perciben a Piñera como un escritor con una actitud ética firme que no se domestica ante las concesiones del canon y las instituciones. José Quiroga afirma: «En los años 90, mientras el discurso cultural cubano trata de sentar las bases para guiar a la nación en una época nueva, la obra de Piñera se exhibe como ejemplo» (Quiroga 2002: 165). No es este el lugar para analizar cuál fue su influencia en las décadas posteriores, si bien sabemos que, con el tiempo, Piñera ha ido ganando en aceptación y en los últimos años se han editado numerosos libros sobre él, además de ser finalmente canonizado por el mismo gobierno que lo censuró. Así, en 2012 se celebraron distintos homenajes al autor de *Cuentos fríos*, organizados por el Ministerio de Cultura, el Instituto Cubano del Libro o la Casa de las Américas, entre otras instituciones. Por otra parte, resulta llamativo el poema que escribió Severo Sarduy titulado «Pido la canonización de Virgilio Piñera», publicado en un homenaje al autor en la *Revista Unión* (Sarduy 2002: 485).

²⁴ El escritor Heberto Padilla fue encarcelado por el gobierno cubano en 1971 tras ser acusado de actividades subversivas contra el régimen castrista, lo que provocó un divorcio entre cierta intelectualidad cubana y el gobierno. Este proceso, conocido en la época como «El Caso Padilla», fue rápidamente contestado por un grupo importante de escritores, entre los que destacan: Octavio Paz, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Jean-Paul Sartre, Pier Paolo Pasolini, Simone de Beauvoir o Juan Goytisolo, que escribieron una carta a La Habana pidiendo explicaciones. Castro aprovechó esta situación para endurecer su política cultural. Finalmente, Padilla se vio obligado a renunciar a su obra y fue liberado, eso sí, bajo arresto domiciliario.

Piñera llegó a Buenos Aires por primera vez en 1946 y cuando conoció a Gombrowicz, presentado por Adolfo de Obieta, la personalidad del polaco le impactó rápidamente, como él mismo reconoció²⁵. Areta Marigó destaca la importancia que tuvo para Piñera conocer a Gombrowicz y el compromiso del cubano por expandir *Ferdydurke* y también recalca la «interacción intelectual entre Gombrowicz y Piñera» (2015: 26). Si bien es cierto que Piñera ya había escrito antes su gran poema «La Isla en Peso» y algunos relatos con temática del absurdo, su relación con Gombrowicz ayudó a conformar su estilo y preocupaciones narrativas. Su contacto con el autor de *Pornografía* propició una intensa admiración que le hizo orientar su poética por derroteros cercanos a los de la literatura del polaco. Algunos de estos paralelismos son los que vamos a subrayar de aquí en adelante.

Piñera, al igual que Gombrowicz, vio en el exilio una posibilidad para ensanchar sus horizontes estéticos, alejado de las limitaciones creativas y sobre todo de difusión de su país. Unido a su carácter fuertemente crítico y poco dado a las concesiones, los paralelismos con Gombrowicz son evidentes. Como el polaco, Piñera escribió desde los márgenes y se procuró un espacio singular en clara oposición a los discursos. Uno de los elementos que unen a ambos es la escritura del «no» como una forma de negar el pasado literario para proponer otras vías que permitan vertebrar alternativas a la tradición, algo que puede apreciarse ya en sus primeros escritos ensayísticos, como «Poesía y crimen».

Encontramos elementos con ecos gombrowiczianos en su planteamiento de problemáticas derivadas de los códigos sociales y las relaciones de poder enmarcadas en las oposiciones «padre-hijo» y «profesor-alumno», de una manera visible en *La carne de René*, con reminiscencias ferdydurkianas, así como en algunos relatos. Asimismo, el

²⁵ Ver Rita Gombrowicz 2008: 83-88.

absurdo es otra de las marcas visibles del cubano que guarda relación con el polaco. De hecho, ambos autores están muy unidos a este tipo de escritura irónica que alberga paradojas y situaciones insólitas.

Otra huella importante, y que tiene relación con el absurdo, es el uso de la parodia como un ejemplo de resistencia contra las formas caducas. El humor, la ironía y lo grotesco son rasgos típicos de la obra de Gombrowicz que podemos apreciar en *Memorias del periodo de la inmadurez* y *Ferdydurke* o *Trans-Atlántico*. De una manera más concreta, observamos que ambos autores parodian la novela de formación o *Bildungsroman*. Con matices diferentes, ambos ven en este género novelesco una excusa para desarrollar sus preocupaciones sobre la relación entre el individuo y la sociedad alienante, los mecanismos de sometimiento de los alumnos por medio de unas normas absurdas o la relación vertical entre padres e hijos. Por tanto, entendemos que se trata de una novela de «deformación», más que de «formación». La idea de la «Forma» gombrowicziana adquiere aquí un valor de presión y violencia sobre el individuo.

Por último, destaca el tratamiento del cuerpo en sus distintas variantes: la idea de la abyección, ya visible en los primeros relatos de Gombrowicz, está presente en *La carne de René* y en otros cuentos piñerianos; o el erotismo, donde se visibilizan mecanismos de control sobre el sujeto, y el canibalismo como subversión de los códigos sociales, visible en piezas de ambos autores.

2. Marginalidad y oposición a lo institucional

2. 1. Homosexualidad y persecución

Un aspecto que ayuda a definir la postura marginal piñeriana fue su reconocida homosexualidad. De hecho, algunos amigos, como Reinaldo Arenas afirmaron que el gobierno de Fidel Castro lo denostó, entre otras cosas, por esta razón²⁶. Cervera y Serna afirman: «Piñera será detenido en una redada contra pederastas, prostitutas y proxenetas –“Noche de las tres Pes”-, llevada a cabo por el Ministerio del Interior, el 11 de octubre de 1961» (38-39). El propio Piñera reconoce en un texto autobiográfico, con un cierto sentimiento de culpabilidad: «No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo más que soltar la baba y agitar los bracitos, me enteré de tres cosas lo bastante sucias para no poderme lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el arte» (Piñera 2015: 70). Esa afirmación marca su trayectoria como escritor, y llama la atención cómo parece asumir su condición marginal desde tan pronta edad.

Piñera no defiende de manera explícita en sus novelas o relatos la homosexualidad, si bien podrían detectarse en *La carne de René* algunas sugerencias sobre la condición homosexual del protagonista. En la escena del intento frustrado de Mármolo y Ramón de marcar la carne de René, una de las madres de los sus compañeros de escuela le dice a la madre de René: «Esa carne no sirve. Póngala a jugar con las muñecas» (Piñera 2000: 127). También en esta misma novela, René rehúsa en numerosas ocasiones los intentos de la Señora Pérez de tener relaciones sexuales con él.

²⁶ Según Areta Marigó: «Si en abril de 1971 la política antihomosexual quedó proclamada en el Primer Congreso de Educación y Cultura, el caso Padilla y el comienzo del llamado quinquenio gris (1971-1976) marcan el declive definitivo de Piñera» (45).

Dalia prepara repetidas veces una atmósfera erótica y de intimidad, pero René siempre se muestra esquivo ante sus provocaciones.

El cuento «Fíchenlo, si pueden», que aparece como inédito en la edición de los *Cuentos completos* (Piñera 1999), aborda una temática homosexual. Óscar es un niño de apenas seis años que afirma que quiere ser un ángel, y su tía Marta, indignada ante la feminidad de su sobrino, se ríe de él. El texto ilustra el conflicto social que supone seguir las pautas de los modelos sociales establecidos. Las opiniones sobre el bebé que acaba de nacer y su virilidad por parte de las tías, sobre todo de Marta, contrastan con la realidad y evidencian este tipo de comportamiento patriarcal.

El tratamiento de la homosexualidad en su ficción podría derivarse de un conflicto moral, de la represión con respecto al poder, algo que se vislumbra en «Fíchenlo, si pueden». Sobre esto, señala Ana Serra: «Piñera presents patriarchal society as life-denying and repressive, but his attack is launched from the point of view of the man who is victim of that man-made society because he wishes to remain outside it, and, because he is a man, he can not escape it» (en Molinero: 223).

Son varios los autores que coinciden en que Piñera es uno de los primeros intelectuales latinoamericanos en deconstruir los prejuicios sexuales de su época, algo que tampoco extraña si atendemos a la coherencia que mantuvo con el resto de su discurso ético y estético. Según Jesús Jambrina, Piñera contribuye «a la decodificación del sujeto moderno, quien no es sólo un muñeco de los moldes sexuales sino también de los artísticos, los ideológicos, los religiosos» (309). De manera que el autor cubano siempre manifestó su pensamiento crítico, alejado de los valores más conservadores, incluyendo parcelas de su identidad consideradas tabú, como la sexualidad.

Siguiendo esta temática resulta revelador su ensayo «Ballagas en persona», donde expone sin tapujos su idea sobre cómo la homosexualidad debe ser tratada con naturalidad y cómo esta supone una lucha de identidad del sujeto, en el caso de Ballagas²⁷, al que compara con los casos de Oscar Wilde o André Gide: «Si los franceses escriben sobre Gide tomando como punto de partida el homosexualismo de este escritor, si los ingleses hacen lo mismo con Wilde, yo no veo por qué los cubanos no podemos hablar de Ballagas en tanto que homosexual» (Piñera 2015: 128). Otros textos, como el poema «La gran puta» explicitan este conflicto que le supone ser homosexual en un país homófobo, algo sin duda que condiciona su literatura:

Era La Habana con tranvías y soldados
de kaki amarillo, haciendo el fin de mes
con los pesos de los homosexuales;
entre los cuales, en cierta manera, me encuentro, es
decir, en mi humilde escala: no osaría ponerme
a la altura de La Marquesa Eulalia, del Pájaro Verde,
de Jarroncito Chino, de la Pulga Lírica y del Marqués
de Pinar del Río, y aunque una noche, en el Don Quijote,
bailé sobre una mesa disfrazado de maja,
mi alarde palidece ante la magnificiencia
del Pájaro Verde dejándose degollar en el baño (1999b).

Sin embargo, reconocer su homosexualidad le supuso un problema añadido, dado que la persecución que sufrió a manos del castrismo lo llevó a un gran olvido en sus últimos años, y su difícil situación lo obligó a vivir con miedo, como atestiguan distintos amigos de la época, como Reinaldo Arenas. El escritor español Juan Goytisolo

²⁷ Emilio Ballagas (1908-1954): poeta y ensayista cubano de extensa obra, de la que destaca *Elegía sin nombre* (1936), de temática amorosa y erótica. Vivió en Cuba y EEUU y estuvo casado con Antonia López Villaverde.

relata el estado de ansiedad en el que vivía Piñera: «Virgilio vivía en un temor constante a la delación y el chantaje [...] Cuando nos despedimos, la impresión de soledad y miseria moral que emanaba de su persona me resultó insoportable» (Goytisolo 1986: 155).

2. 2. Relación con *Sur* y el «tantalismo»

Piñera mantuvo una relación ambivalente con el entorno de la revista *Sur*, así como con la revista cubana *Orígenes*²⁸. En estas colaboraciones se muestra esa dualidad tan propia del cubano, un escritor valorado por parte de la intelectualidad, aunque no del todo aceptado, seguramente debido a su visión renovadora y su carácter incorruptible. Siguiendo el proceso de colaboraciones con estas dos importantes revistas hispanoamericanas, llama la atención que, a pesar de que se publicaron textos suyos significativos, su colaboración fue intermitente, en el caso de *Orígenes*, debido, sobre todo, a sus continuos conflictos con su línea editorial: «Un año después de la fundación de *Orígenes* manifestó su malestar y su falta de identificación con la revista» (Cervera y Serna 2008: 46-47). Su relación con la argentina *Sur* tampoco «fue distendida» (Cervera y Serna 2008: 52).

Gasparini compara las revistas *Sur* y *Orígenes*, afirmando que la revista cubana se abría más a las novedades literarias, siendo «más permisiva» (Gasparini 2007: 113). Prueba de ello, es, tras el rechazo de *Sur* a *Ferdydurke*, la publicación de una reseña de Adolfo de Obieta sobre dicha novela o la aparición de «Filidor forrado de niño», capítulo de *Ferdydurke* (que ya había sido publicado en *Papeles de Buenos Aires*,

²⁸ *Orígenes*, revista cubana de literatura, fundada en 1944 por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, duró doce años. Tuvo gran relevancia en la cultura cubana en los años 40 y 50. Entre sus colaboradores, figuran Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Eliseo Diego o Virgilio Piñera. Al igual que *Sur*, fue un espacio de difusión de la cultura hispanoamericana.

revista dirigida precisamente por Adolfo de Obieta en 1944). Otra revista importante, la cubana *Ciclón*²⁹, publicaría poco después *Contra los poetas*, el texto incendiario y revelador de Witold Gombrowicz que tanto se asemeja a las opiniones vertidas por Piñera en sus ensayos, destacando, sobre todo: «Nota sobre literatura argentina de hoy» (Piñera 20015: 166-170), como veremos más adelante, así como «Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de poesía» (Piñera 2015: 98-116), «El país del arte» (Piñera 2015: 173-176) o «El secreto de Kafka» (Piñera 2015: 317-320). En estos ensayos, Piñera plasma su visión de la literatura sin ambages. «El secreto de Kafka» fue publicado en *Orígenes*, y es un texto que remarca la idea de la originalidad de la literatura frente a la imitación, sirviéndose de Kafka como referente. Ensayos como «Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de poesía» o «El país del arte», inciden en la desacralización del arte y los dogmas estéticos, desmontando a parte de la intelectualidad de su país.

Sobre la relevancia de *Sur* se ha escrito mucho, pero lo que aquí nos interesa es la relación que tuvieron Gombrowicz y Piñera con el grupo que conformó una de las revistas más importantes del siglo XX en Hispanoamérica y que tanta influencia tuvo en la configuración de cierta tradición hispanoamericana. Si la revista argentina tuvo un carácter internacional, su línea quedó marcada por una visión dirigida hacia Europa, lo que evidenciaba una identidad poco fiel a lo americano, como señala Carolina Suárez Hernán:

La revista refleja los movimientos europeos y reproduce sus modelos; pero la influencia más constante es la literatura y el pensamiento franceses. *Sur* quiso tender

²⁹ *Ciclón*, otra revista cubana importante. Fundada en 1955 por José Rodríguez Feo, tras su ruptura con Lezama Lima, contó como secretario con Virgilio Piñera. Desapareció en 1959.

puentes entre América y Europa para atesorar lo mejor de ambos continentes y llevar a cabo un trasvase; su finalidad era defender y promover el estándar literario (2011: 28).

En esa propuesta internacionalista, no era del todo bienvenido un enfoque renovador que venía a cuestionar esa misma línea cultural e intentaba abrir otras vías, tal vez porque se alejaba de las poéticas más estandarizadas. Según Alejandro Rússovich: «La vida cultural [en Buenos Aires] estaba monopolizada por el grupo *Sur*, una especie de élite muy controlada, donde no se admitía a cualquiera» (1999: 22). Cervera y Serna afirman que tanto Piñera como Gombrowicz se opusieron «violentemente a tal estructura elitista de la “*intelligentzia argentina*”» (2008: 25).

Vale destacar el menosprecio a Gombrowicz, quien nunca obtuvo la aprobación de *Sur*; como puede apreciarse en algunos testimonios, como el de Silvina Ocampo, quien reconoce las desavenencias y el rechazo de *Ferdydurke*: «El libro no nos gustó: lo descubrimos más tarde» (Rita Gombrowicz 2008: 70). El propio Witold Gombrowicz lo resumía con su humor particular: «A mí me encantaba la oscuridad de Retiro; a ellos, las luces de París» (Rita Gombrowicz 2008: 71). Gasparini explicaría así el rechazo al polaco: «Creo que la exclusión de Gombrowicz del medio intelectual dominante no obedece tan solo a la ciertamente irritante y perturbadora diferencia de sus enunciados, sino también a su provocadora o “desfachatada” enunciación» (2007: 61). De manera que cabe considerar el caso de Gombrowicz como un ejemplo de las limitaciones de la revista a abrirse a propuestas más transgresoras.

El caso de Piñera fue distinto, pues colaboró con *Sur* durante varios años, si bien nunca fue del todo aceptado dentro del núcleo duro de la revista. Por un lado, resultaba un autor raro y tal vez no del todo comprendido por parte de la crítica de su momento;

por otro, mantenía una actitud distante ante las concesiones de la élite intelectual, lo que le llevó a tener numerosas disputas con importantes escritores de la época. En su ensayo «Nota sobre literatura argentina de hoy» (2015: 166-170) defiende su visión crítica sobre el «tantalismo» de la literatura argentina. El «tantalismo»³⁰, según Piñera, se basaba en la ornamentación, la fórmula formal y la erudición europea, algo que era ajeno al ser americano, y por lo tanto, resultaba una escritura forzada, al tratarse de un recurso importado. Esto implicaba una impostura, porque incapacitaba a los autores para expresar la realidad americana, que es sustituida por el ornamento y la eficacia estilística. Piñera afirma que estos escritores producen discursos «gratuitos» (2015: 166) porque la construcción literaria es creada desde una realidad más artificial que vital, de manera que se trata de una suerte de refugio intelectual. Entre los autores argentinos «tantálicos» destacan Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges. Según Alonso Estenoz, Piñera parte de un escrito de Macedonio Fernández para desarrollar su teoría:

Piñera entiende la actitud descrita por Macedonio como la posibilidad de simular, mediante el juego literario y la explotación de las capacidades expresivas, algo semejante a la vida, pero donde lo vital está ausente, una especie de juego con los sentimientos más complejos de la experiencia humana, pero no la exploración y la representación de esa experiencia (Alonso Estenoz: 60).

De manera que el «tantalismo» supone una posición artificiosa de los escritores, al alejarse de una profundización en la verdadera experiencia vital que deben lograr en

³⁰ Para ver este concepto más desarrollado: Alonso Estenoz 2009.

su propio entorno, requisito imprescindible para que los autores hispanoamericanos puedan evolucionar hacia una literatura madura y autónoma, alejada de dependencias externas. De hecho, Piñera hace referencia a las palabras de Hegel: «América es un continente sin historia» (2015: 160), para justificar la necesidad de «ser» en la propuesta literaria, es decir, encontrar una identidad libre y, sobre todo, auténtica en la escritura.

Para profundizar en el «tantalismo», Piñera pone de ejemplo a Borges, aludiendo a su uso del artificio y el estilo como ejercicios tautológicos de una literatura ornamentada. Alonso Estenoz se refiere a Borges y Gombrowicz precisamente como dos autores relevantes en la formación de Piñera y afirma del cubano que su posición estética es más cercana a la del polaco (57), algo que puede corroborarse al contrastar el ensayo de Piñera con varias de las entradas del *Diario* de Gombrowicz, así como su texto *Contra los poetas*. En ambos casos, los dos autores tienen un gran interés en escribir una obra alejada de las imposturas literarias. Piñera afirma que los escritores tantálicos esconden y «escamotean» la realidad, ya que la invención resulta «impresionante» pero carece de «resorte vital» y destaca que ese es el verdadero problema del tantalismo, algo que recuerda a las opiniones vertidas por Gombrowicz en *Contra los poetas*:

El artista debe poder expresarse a sí mismo. Pero para conseguirlo debe procurar que su modo de hablar sea coherente con su posición en el mundo; debe expresar no ya su posición en el mundo sino la relación del mundo con él [...]. Si queremos tener conciencia de nuestra situación en el mundo, deberemos tener en cuenta las realidades ajenas a nuestra sensibilidad. [...] Lo que molesta y cansa de los poetas no es ya solo esa religiosidad que nada contrarresta, esa estéril devoción a la poesía, sino también su política de avestruz ante la realidad: la rechazan con temor, se niegan a verla, y en su

huida se sumen en un estado de trance que, lejos de ser un valor, es un peligro (Gombrowicz 2006: 31).

Esa búsqueda de una poética auténtica es una de las constantes en la obra del polaco, una postura similar a la del cubano cuando explica la literatura del autor de *El Aleph*:

Borges goza fascinado con la invención de la frase; se ve muy bien en el correr del relato que esta frase es el alma misma ornamental del autor que la ha engendrado. Se querría sinceramente que detrás de esta frase, de todas las demás frases de sus obras completas, hubiese algo que no fuera, por cierto, la frase misma (Piñera 2015: 162).

Para Piñera, la búsqueda de una identidad propia es imprescindible para el devenir de la literatura hispanoamericana, ya que se trata de un continente joven y necesita determinar el grado de madurez creativa que permita no tener dependencia de otras literaturas. Según Piñera: «El americano está más preocupado por la búsqueda de una fórmula formal del mundo que por la búsqueda de una forma en sí» (2015: 167). Cabe señalar que a la vez que Piñera esgrimía estas opiniones, no negaba el valor literario del autor de *Ficciones*, de quien decía que, si se decidiera, llegaría a ser «un Proust, un Kafka» (2015: 169).

Piñera también mantuvo una posición crítica con la élite intelectual de su país, y las publicaciones de sus artículos en distintas revistas le servían para solidificar su pensamiento intelectual, donde puede apreciarse su rechazo a los discursos oficiales. Un

ejemplo de ello es su colaboración con la revista *Orígenes*, dirigida por entonces por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. Aunque la aventura de *Orígenes* dura doce años, solo se publican cinco textos suyos, algunos importantes, como «El secreto de Kafka» o «El país del Arte». Piñera no compartía muchas decisiones del grupo de *Orígenes* y mantuvo durante esos años polémicas tanto con Cintio Vitier como con Lezama Lima. Posteriormente, colaboró con *Ciclón*, revista dirigida por Rodríguez Feo tras su ruptura con Lezama Lima. Allí tuvo gran libertad para publicar textos de diversa índole. «La revista se presentaba, pues, como la antítesis de *Orígenes* por primar en ella la total libertad de expresión, la locura, el absurdo, el surrealismo o el sexo» (Cervera y Serna: 49).

Para Piñera, que siempre se esforzó en combatir este tipo de literatura «sacra» y acomodada, el verdadero escritor no debe hacer concesiones solo para ser reconocido y acabar convirtiéndose en «central», algo a lo que se refiere Francisco Morán:

La identificación de la patria con la poesía va a traducirse en la construcción de un canon (el de «lo cubano») y en una purga a partir de la cual se construye un centro (Martí) y contra el cual son juzgados todos los demás poetas cubanos. Quienes no pasen la prueba (léase la ordalía) serán expulsados (como Piñera) sin ningún miramiento de «lo cubano» y «la poesía». Pero eso no es, ciertamente, lo peor que puede sucederle a un poeta durante el proceso al que Cintio [Vitier] somete la poesía cubana. Lo peor es el lavatorio (y no solo de pies), la castración, el proceso de desvisceración y momificación que debe sufrir el poeta a fin de que pueda ser aceptado por *Orígenes* y justifique, a como dé lugar, la teleología origenista, es decir la identificación de historia y poesía (Morán: 396).

La problemática que plantea Piñera tiene un hondo calado por cuanto supone de cuestionamiento de la literatura y genuinidad de los escritores. Esta postura recuerda a las opiniones de Gombrowicz recogidas en *Contra los poetas* sobre la forma rígida de la poesía y la dificultad del poeta para expresarse a sí mismo: «El estilo se deshumaniza; el poeta no toma como punto de partida la sensibilidad del hombre común, sino la de otro poeta, una sensibilidad “profesional” y, entre los profesionales, se crea un lenguaje tan inaccesible como los otros dialectos técnicos» (Gombrowicz 2006: 15). A lo largo de la obra ensayística y diarística de Gombrowicz encontramos opiniones cercanas a las expuestas por Piñera, incluso, concernientes a la problemática argentina: «Argentina es un país de forma precoz y fácil [...]. La expresión del espíritu en Argentina no es convincente» (2005: 111-112). A ello, podemos añadir el famoso prólogo de Ernesto Sabato a *Ferdydurke*, donde destaca la importancia de la forma y de la inmadurez en un país como Argentina, lo que lo equipara con Polonia. Una visión cercana al filósofo español Reyes Mate, quien se ha manifestado en relación a la comunidad cultural iberoamericana desde un punto de vista de la historia de la filosofía, llegando a afirmar en su ensayo «Pensar en español en tiempos de globalización» que: «América padece de inmadurez» (2008: 51), y añade refiriéndose a Argentina: «Llama mucho la atención que cuando Argentina, por ejemplo, trata de definir su identidad en el siglo XIX, “importe” ideología hegeliana para reproducir allá el mismo esquema europeo» (2008: 33). Estas ideas sobre la eurodependencia de Argentina expuestas por Reyes Mate recuerdan a los planteamientos que propone Piñera en sus ensayos o la postura de Gombrowicz con respecto al país:

Un argentino medianamente culto sabe perfectamente que la creación argentina deja mucho que desear. -No tenemos una gran literatura [...] ¿Por qué...? Y he aquí que de

inmediato se multiplican las soluciones: -vivimos con una luz prestada de Europa. Esta es la causa. Debemos romper con Europa (Gombrowicz 2005: 477).

Esa actitud europeizante y dependiente con respecto a otras literaturas supone una «luz prestada», como diría Gombrowicz, como el peso del «tantalismo» que con tanto afán juzgaba Piñera en la literatura argentina.

2. 3. Contradiscurso y escritura del no

Si queremos trazar un itinerario que ayude a comprender mejor las huellas gombrowiczianas en la obra de Piñera y cuál es su alcance, es la construcción de su contradiscurso uno de los elementos que mejor nos pueden ayudar a comprenderlo. En sus escritos ensayísticos ya se aprecia su visión crítica con la tradición y el interés por ofrecer nuevas propuestas discursivas. Estos textos tienen gran importancia para comprender la profundidad de su obra narrativa, poética y teatral, pues la figura del autor cubano ya está formada en sus trabajos teóricos, donde su carácter subversivo queda patente. En palabras de Enrico Mario Santí: «Me temo que no entendemos la obra de Virgilio Piñera si primero no entendemos a fondo su carácter crítico y polémico. Se trata, ante todo, de una obra acrática, anti-burguesa, y contra-oficial cuyo efecto final es la constitución de un contra-discurso» (2002: 83).

Por medio de la construcción de un «contradiscurso», el autor de *El que vino a salvarme* niega la herencia nacional de corte academicista y logra combatir los efectos de dominación y subvertir sus normas. Llama la atención la coherencia mantenida en sus diferentes trabajos a lo largo de su trayectoria, destacando ya desde el principio su

tono fuertemente incisivo en textos como «Poesía y crimen», de 1940 o su conocido poema «La isla en peso», de 1942 (1998: 33), donde refleja su visión de lo cubano desde las raíces nativas y se opone a la formulada por *Orígenes*, herederos de José Martí, que reconocían lo criollo en detrimento de lo negro o mulato.

Esa mirada incorruptible que ya se apreciaba en sus primeros textos, recuerda a Gombrowicz, quien en *Ferdydurke*, su segundo libro, despliega una honda reflexión acerca de los límites del arte y lenguaje tradicional al servicio de la crítica dominante, que impide que el escritor desarrolle su propia «forma». Parte de ese «contradiscurso» que Piñera fue forjando viene de su ambivalente relación con las revistas, algo que también lo une a Gombrowicz. Como ya hemos visto, el polaco tuvo complicaciones con el entorno de *Sur* debido, entre otras cosas, a su carácter irreverente; Piñera, sí colaboró con importantes revistas como *Orígenes* o *Sur*, pero siempre desde una postura un tanto gombrowicziana, polemizando y no dejándose asimilar por sus líneas editoriales: «Se empeñó en negar su afiliación a la revista [Orígenes]» (Cervera y Serna 2008: 47). De hecho, tenía, como Gombrowicz, ciertas contradicciones, pues, por un lado, pretendía ser publicado por los círculos centrales, pero por otro no dejaba de agitarlos: «Se quejaba de que *Orígenes* no incluía sus artículos si bien su actitud antagonista y crítica habría tenido algo que ver con la dificultad para publicarle» (Cervera y Serna 2008: 47).

Según Gema Areta Marigó: «El ensayo sería en Virgilio Piñera parte de la mirada crítica de ese gigante de múltiples ojos y fiel guardián llamado Argos, por ello sus ejercicios ensayísticos se encuentran enraizados en el entramado cognoscitivo que sostiene toda su obra» (11-12). Precisamente la mirada de Piñera a través de sus artículos y ensayos es coherente con el resto de su obra, haciendo hincapié en buscar su propio discurso sin estar contaminado, con una fuerte conciencia ética frente a las

máscaras de tantos escritores, frente a los discursos vacíos, que él mismo denunció en numerosas ocasiones, donde sobresale una actitud férrea que siempre mantuvo activa, a la vez que alejada de los círculos dominantes, tanto antes de la Revolución como después, lo que corrobora a Piñera como un autor incorruptible³¹.

Destaca seguramente entre todos sus ensayos el titulado «El país del arte», donde tematiza la sacralidad del arte, así como la seriedad de los artistas que lo magnifican. El texto parece dialogar directamente con *Ferdydurke* o con *Contra los poetas*. De hecho, el propio autor cubano nombra en él al polaco: «¿Es que nadie percibe que el arte no resiste la simulación? ¿Es que -como dice Gombrowicz- alguien puede conmoverse sin conmoverse y decir que comprende sin comprender?» (Piñera 2015: 175). El diálogo con el autor polaco es claro, en su deslegitimación de la «adoración» al arte, que incluso puede llegar a ser una religión «ciega y abismal» (175). Según el cubano, la importancia que se suele dar al artista es tal que el propio artista se acaba alejando de la obra de arte y se convierte en su súbdito. De manera que lo «extra-artístico» no es valorado ni entra en la misma categoría de arte que predicán; algo que, de nuevo, nos lleva a Gombrowicz: «Todo allí es perfecto, profundo, grandioso, elevado, y al mismo tiempo, nada nos interesa porque sus autores no lo han escrito para nosotros sino para el Dios del Arte» (2006: 17). Para ambos, el problema de los escritores es fundamentalmente de falta de genuinidad, y sus críticas van tanto hacia poetas y narradores como a críticos. Gombrowicz señala en su *Diario*, a propósito de la crítica polaca:

³¹ Véase un análisis detallado de su importante labor ensayística en Areta Marigó (2015: 11-51).

Toda esa crítica no era otra cosa que un balbuceo a veces grotesco e imbécil, a veces inteligente, sobre el arte, aunque siempre con distinción, florituras, emperifollado [...] Ante todo se guardaban mucho de no asomar las narices fuera de la literatura, ni siquiera soñaban en confrontar la poesía, la prosa o la crítica con la realidad: sabían que eso habría provocado una tromba de aire que les barrería (2005: 241).

Ambos coincidieron en su visión profundamente desprejuiciada. Los dos autores desmontan discursos repetitivos y «vacíos», especialmente con respecto a la poesía³². Esas posturas laterales y rebeldes ocasionaron rechazo por parte de la élite intelectual. La postura de los dos escritores se construye a partir del rechazo a la tradición más academicista y conservadora, de ahí el interés de ambos por combatir ese legado y disolverlo, configurando un discurso opuesto: «De tal modo que el espíritu de nuestro desarrollo debería ser el *espíritu de la contradicción*» (Gombrowicz 2005: 165), además de deslegitimar a autores que hasta entonces casi nadie se había atrevido a criticar. En el caso de Gombrowicz, abundan las opiniones provocadoras sobre escritores o artistas consagrados³³.

En esta línea de búsqueda de una poética auténtica desde la negación de cierto legado, Piñera arremete contra Gertrudis Gómez de Avellaneda, lo que le supuso algunos encononazos en el mundo cultural cubano: «A poesía ausente de centro y

³² El texto gombrowicziano *Contra los poetas* es explícito en su título y trata de desacralizar la poesía y de desmontar lo que él denomina «exceso de poesía». En el caso de Piñera, algunos textos ensayísticos, como los citados «El país del arte» o «Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de poesía», adoptan una postura similar acerca de la escasa capacidad para renovar el lenguaje poético, más allá de los discursos canónicos.

³³ Entre otros autores a los que cuestiona, se encuentran Honoré de Balzac, de quien dice que es «pretencioso y melodramático» (Gombrowicz 2005: 436) o Johaness Sebastian Bach, de quien afirma: «¡Bach es aburrido! Objetivo. Abstracto. Monótono. Matemático. Sublimado. Cósmico. Geométrico. ¡Es aburrido Bach! Esta es la más terrible herejía por la cual se corre el riesgo en el medio musical de perder el honor» (Gombrowicz 2005: 544).

enemigo conviene llamarla “amable y declamable”; amable poesía que se mira en todos los espejos menos en el suyo; que escucha con otras orejas y mira con ojos ajenos» (Piñera 2015: 112). En palabras de Cervera y Serna, tras la conferencia que ofreció Piñera en 1941 en la Sociedad Lyceum sobre poesía cubana, centrada en Gómez de Avellaneda: «El escándalo suscitado entre los intelectuales presentes fue mayúsculo» (18). Años después, en 1955 y en el mismo lugar, Piñera dio otra conferencia que igualmente levantó no poca polémica, titulada «Cuba y la literatura» (Piñera 2015: 117-125), donde discute el legado de su país y el significado convencional de su literatura y plantea que su patrimonio personal no es precisamente el cubano: «Niego que haya tal literatura cubana ya que a día de hoy sufro esa terrible muerte civil del escritor que no tiene una verdadera literatura que lo respalde» (2015: 117). Piñera rebate los manuales de literatura que exageran sus afirmaciones y alabanzas. De ahí su tono irónico que deslegitima los dogmatismos y recuerda al Gombrowicz de *Contra los poetas*: «Los genios en su magnífica inmortalidad dejando sentir su influencia por todas partes, nuestras obras actuales traducidas a todos los idiomas cultos e incultos... ¡Una verdadera fiesta del espíritu!» (2015: 118). Adquiere un tono exagerado que todavía deforma más la magnificencia de los manuales de literatura y los pone en evidencia. Contrapone, al modo gombrowicziano de *Trans-Atlántico*, al escritor «local» cubano frente a Nicholas Blake, un escritor inglés de novela policial que pertenece a la «real y verdadera literatura inglesa», y por ello, goza del privilegio de ser más leído y aceptado que cualquier escrito cubano de novela policial, pues Blake pertenece a un país con «grandeza imperial». Piñera remarca el peso de la tradición y asume que en su país repiten las fórmulas una y otra vez.

Asimismo, encontramos numerosos elementos que contribuyen a ese contradiscurso en su obra narrativa, como las tramas construidas a partir del absurdo, la

deconstrucción de las convenciones sociales o los finales abiertos reflejo de personajes imbuidos por la zozobra y la incertidumbre mientras contemplan, impávidos, cómo no son capaces de comprender la realidad. Arenas califica la novela *Pequeñas maniobras* como «una joya de la antinovela» (2002: 37). Como veremos más adelante, consideramos *La carne de René* una deformación de la «novela de educación». La poética de Piñera se fundamenta en elementos y estrategias que alimentan ese contradiscurso a la vez que marcan su estilo personal. En este sentido, son varios los puntos en común entre Gombrowicz y Piñera.

En el caso de Gombrowicz y su actitud antiburguesa y rupturista, si uno lee con detenimiento el capítulo 4 de *Ferdydurke*, se dará cuenta de que se trata de una estrategia del autor polaco para refrendar su propuesta poética. «Filifor forrado de niño (Prefacio)» no es otra cosa que un ensayo revelador acerca del canon y del constreñimiento de sus códigos. El capítulo es asimismo un ejercicio de escritura metapoética, pues el discurso habla del propio lenguaje y de la relación entre las partes y el todo como algo definitorio, de manera que puede leerse como un ensayo con valor propio, si bien al mismo tiempo forma parte de la estructura de la novela a la que está ligada. Así, leemos: «Y demostraré que mi construcción, en lo que se refiere a la lógica y la precisión, no cede a las más lógicas y precisas construcciones» (2001: 92). Más adelante, señala: «Yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas» (96). Lo cierto es que esta novela contiene distintos capítulos que configuran una obra heterogénea, que, sin embargo, guardan gran cohesión en su propuesta por una narrativa desprejuiciada y abierta. El autor polaco no solo burla las reglas, sino que las niega por medio de su poética experimental, ampliando la estructura formal, a sabiendas de que para la mayoría de los críticos y lectores resultaría difícil comprender por qué una

novela podía tener capítulos tan desiguales, que se alejan de la armazón de una historia narrada de manera más o menos lineal. Gombrowicz desafía a los lectores, pero también a los escritores que escriben obras bien armadas. No olvidemos que su primera publicación, el libro de relatos *Memorias del periodo de la inmadurez*, tuvo críticas negativas en su país y el autor fue tachado de «inmaduro», lo que le llevó a escribir *Ferdydurke*, con la intención de combatir la idea tradicional de «forma» y desarrollar su concepto de «inmadurez», como él mismo reconoce: «Así, cuando acometí *Ferdydurke*, recogí ese reproche de inmadurez» [...] De la inmadurez -¡vaya una palabra comprometedora y desagradable!- hice mi caballo de batalla» (Gombrowicz 1991: 51).

Si para Tynianov, «está claro que lo “inconcluso” o lo “fragmentario” serían percibidos como un error, como una desviación del sistema» (1992b: 215), podemos considerar que Gombrowicz era perfectamente consciente de los prejuicios de los críticos y los lectores que no podían aceptar una obra fragmentaria o con irrupciones formales y estructurales que se alejan de la «forma» claramente definida, algo que puede apreciarse no solo en su *Diario*, sino también en el prólogo a *Ferdydurke* que él mismo escribe: «Los dos problemas capitales de *Ferdydurke* son: el de la Inmadurez y el de la Forma» (2001: 16). La aparición de dicha novela, con un tono paródico y deformador tan grande, con numerosos neologismos, así como con capítulos que constituyen por sí mismos ensayos literarios u opiniones estéticas, la alejaba de lo que la tradición suele entender por «unidad». Gombrowicz negaba la tradición desde su particular manera de desarrollar la «forma», que, como bien sabemos, está relacionada con la madurez, y esta puede también entenderse como «fossilización». Su propuesta es una «desviación del sistema». Así ocurre con *Trans-Atlántico*, novela que reconoce escribir por oposición al *Pan Tadeusz*, el poema épico polaco de Adam Mickiewicz

publicado en 1834: «En cierto modo, *Trans-Atlántico* nació en mí como un *Pan Tadeusz* al revés» (1991:117).

Otro aspecto llamativo que determina su contradiscurso es el rechazo a las tramas convencionales. El propio autor reconoce que las tramas de sus novelas no tienen el peso que suelen soportar en la mayoría de las novelas: «En mis obras, la trama nunca ha tenido gran importancia, no constituyen más que un pretexto» (1991: 116), algo que podemos apreciar en *Pornografía*, protagonizada por Fryderyk y Gombrowicz, dos hombres de mediana edad que deciden intentar que dos adolescentes se atraigan mutuamente, ya que ven en ellos un erotismo que todavía no ha sido explotado. Sin embargo, la novela es un conglomerado de escenas que adolece de un desarrollo narrativo profundo, pues parece mostrar otros temas, como sugiere Vila-Matas:

Gombrowicz escribió su novela sobre el vacilante erotismo adolescente, *Pornografía* era, por ejemplo, una reflexión sobre el hombre maduro, que no necesita seducir porque es poderoso, domina y gobierna, mientras que sí precisan de la pornografía, y la utilizan con gracia, con todo su encanto y belleza, las mujeres y los adolescentes, lo que, en cualquier caso, le lleva al autor a la deducción sensual de que la belleza es inferioridad. Del enfrentamiento entre estas dos ideas surge *Pornografía* (Vila-Matas 2002).

Algo similar sucede con *Cosmos*, donde la trama se arma a partir de una anécdota que lleva a los protagonistas a dilucidar sobre la realidad y la historia queda minimizada por el caos que no logran comprender y el grado de paranoia que lleva a los personajes a asociar circunstancias que aparentemente nada tienen que ver entre ellas. El propio autor aduce:

¿Forzado? ¿Artificial? Eso pretenden los que no han advertido que *Cosmos* no es una novela normal, en la que se narra una historia, una trágica historia de amor, por ejemplo. Esta novela tiene como tema la formación misma de dicha historia, es decir, la formación de una realidad. En ella se muestra cómo una determinada realidad trata de surgir de nuestras asociaciones, de manera indolente, con todas sus torpezas..., en una jungla de equívocos, de interpretaciones erróneas. Y a cada instante, la desmañada construcción se pierde en el caos. *Cosmos* es una novela que se crea a sí misma, a medida que se escribe (1991: X).

También Piñera se acerca a este tipo de escritura negadora de la tradición, si bien su estrategia es distinta. El autor cubano busca la deslegitimación de otros autores o poéticas dominantes, lo que a su vez le permite despejar el camino para refrendar su obra (como ya hemos visto en los casos de Gertrudis Gómez de Avellaneda o Lezama Lima). Después, su escritura desarrolla estrategias como la construcción narrativa de personajes que niegan la realidad o los finales que se resisten a entrar en las consideradas categorías «normalizadas». *La carne de René* ilustra cómo los códigos familiares y sociales están establecidos de antemano y el individuo debe aceptarlos sin cuestionar esa red de relaciones jerarquizadas. René es interpelado a aceptar una serie de normas y órdenes que él no parece compartir. Como veremos más adelante, esta novela es una parodia de la «novela de formación» dada su negación del adiestramiento al que debe someterse el protagonista.

Arrufat habla del «no» como manifestación ante ciertos valores vitales y estéticos al referirse a Piñera y afirma: «En el esfuerzo de la imaginación, en su infatigable apuesta por abolir lo adverso de la realidad, se encuentra el origen de los

cuentos de Virgilio Piñera» (Molinero: 59). Posiblemente, este es uno de los rasgos que mejor define sus relatos. Ese intento de abolir la adversidad es palpable en relatos como «La carne», «La caída», «Natación», «La gata» o «El infierno», todos ellos narrados a partir de la fatalidad y un intento de reconstrucción de la realidad desde otro lugar. La imaginación y la ironía suelen ir de la mano en estas piezas, en las que la enunciación adquiere una importancia capital para el devenir del relato, pues el narrador le confiere una importancia radical, subvirtiendo la objetividad a su propio entendimiento, de manera que el hecho de narrar es más importante que la propia lógica que pueda tener ese hecho, como una manera de escapar a esa fatalidad. Así, en «Natación», el sentido del discurso se construye a partir de una situación absurda, la de intentar nadar en una piscina vacía y, sin embargo, el narrador cuenta esta experiencia como algo natural, a pesar de que «al principio mis amigos censuraron esta decisión» (2008: 295). Otro cuento donde puede apreciarse su «infatigable apuesta por abolir lo adverso de la realidad» es «La cena». En este relato, varias personas imaginan comer un banquete (en lo que parece la celda de una cárcel) para sobrellevar la hambruna. «Aquel banquete invisible tenía sus derechos», dice el narrador del cuento (2008: 144). La imaginación acaba fundiéndose con la realidad gracias a la enunciación, de manera que la lógica del mundo exterior se subvierte ante la que construye el narrador. Esa dinámica de enfrentarse a la adversidad, al estar encerrado y no poder disfrutar de un buen banquete y superarla por medio de otras vías imaginarias o absurdas como «reales», es típicamente piñeriana. En otro de sus cuentos, «La carne», la población decide comenzar a comerse partes del cuerpo para poder sobrellevar una época de hambruna, de manera que lo insólito se torna en rutinario, con la naturalidad e ironía que anuncia el narrador, poniendo fin y solución a una situación verdaderamente compleja.

Si pensamos en la dimensión negadora desde los personajes, es el protagonista de *La carne de René* el «negador» piñeriano por antonomasia, pues el joven se resiste a aceptar lo que su padre pretende imponerle, ceder su carne, estar al servicio del dolor y formar parte de la Causa de la Carne. La novela contiene un eje vertebrador sobre los códigos sociales que debe asumir René, muy similares a los de la religión cristiana, de manera que su negación se convierte en una herejía «por la ruptura con la tradición y el dogma judeo-cristiano» (Arenas 2002: 41). Más adelante analizaremos este hecho desde el punto de vista de las relaciones de poder, pero esta oposición de René refuerza la escritura del «no», ya que el joven protagonista es un ejemplo del personaje que se opone a un sometimiento, a un «aprisionamiento y consiguiente empequeñecimiento». En palabras de Gasparini: «Se resiste [...] a entrar en el patriarcal proceso formativo que lo transformaría en el líder de una Causa que le parece a toda vista violenta y absurda» (2002: 290-1). En *Pequeñas maniobras*, novela publicada en 1963, Sebastián, el protagonista, se niega a comprometerse en cualesquiera que sean sus relaciones sociales. Sus «maniobras» le permiten pasar inadvertido, rechazar los compromisos sociales y mantener su autonomía. La negación, pues, supone señalar que hay unos límites. Esa rebelión es también una forma de vida, una ética, un posicionarse ante el absurdo del mundo.

Laddaga se ha referido acertadamente a Piñera y su poema «Si muero en la carretera» (Piñera 2005: 85) como un caso de escritura lúdica y carente de significación, «un discurso finalmente desvaído» (Laddaga 2000: 110) que también es susceptible de leerse como un contradiscurso, como una negación del tono elevado de los poemas que tratan sobre la muerte. En este poema, el cubano construye versos que alteran el sentido lógico de las estructuras sintácticas y juega con ellas: «No flores en la carretera si muero me pongan. / No flores en la carretera me pongan si muero. / Si muero no flores en la

carretera me pongan [...] / Flores si pongan muero me en no la carretera» (Piñera 2005: 85). La lectura se hace incómoda, ya que la tensión del poema y la simetría se disipan en pos del juego y el rechazo a la significación.

Otro aspecto que fortalece esa escritura del «no» son los finales abiertos de muchos de sus cuentos, algo que han destacado autores como Cervera (2009) y Arrufat (2002). Este último señala: «“El viaje” carece, al igual que otros cuentos suyos, de desenlace: ha de repetirse siempre y del mismo modo» (54). Podríamos pensar que esa ausencia de desenlace es una negación de las poéticas canónicas con finales más cerrados, según la tradición del cuento. Además, muchos de sus personajes protagónicos sufren de deseos insatisfechos y no llegan a ver culminadas sus pretensiones, de manera que esa frustración da pie a que muchos finales no estén cerrados al modo tradicional. En «La carne», el narrador acaba el relato afirmando: «Pero sería miserable hacer más preguntas inoportunas y aquel prudente pueblo estaba muy bien alimentado» (Piñera 2008: 131). El tono irónico, típicamente piñeriano, ayuda a comprender mejor el aparente sinsentido de la historia. El final, un tanto abrupto, indica que los posibles oyentes o lectores no deberían hacer más preguntas, y que la realidad tiene su propio sentido que hay que aceptar. El final asume este tipo de aceptación de las cosas y niega que se pueda cuestionar esa lógica.

«La montaña» es un cuento muy corto que no tiene peripecia. Un personaje narra que ha decidido comerse una montaña. El texto, lejos de las construcciones convencionales armadas a partir de un hecho, se mueve entre la reflexión y el monólogo y carece de desenlace. Lo que importa no es el final, que no es cerrado, sino la insatisfacción derivada de la anécdota que nos confiesa el protagonista: «He ahí mi tragedia: ninguno querrá admitir que he sido yo el devorador de la montaña de mil metros de altura» (2008: 298). Para Piñera la realidad no es aprehendida de manera

concreta, de ahí la perturbación que suele acompañar a sus personajes, que les lleva a confesar sus zozobras ante un mundo que no comprenden.

Similares estrategias pueden observarse en algunos relatos de Gombrowicz, como «La virginidad», donde el texto acaba con Alicia obligando a Pablo a que coma un hueso de la basura, pero no sabemos qué ocurrirá con la pareja ni si se resolverá su problema conyugal. En «El festín de la condesa Kotlubaj», después de la cena de la condesa en la que el protagonista se ha sentido incómodo ante las conversaciones ambiguas y provocadoras de los invitados, que hablaban una y otra vez sobre comida vegetariana, descubre, lleno de confusión, el cadáver de un niño, lo que le hace pensar que esa noche han comido sus restos. El relato acaba con la frase del cocinero, que le espeta: «Espero que el señor haya disfrutado de nuestro almuerzo vegetariano» (1974: 169). Una frase irónica, que, además, no deja ninguna posibilidad de continuidad ni de reacción por parte del protagonista. En «El bailarín del abogado Kraykowsky», el narrador no sabe cómo terminará la historia de la que es protagonista: «Me arriesgo a morir en medio de la calle, al pie de un muro. Si esto ocurre (es necesario que prepare un documento), quiero que mi cadáver le sea remitido al abogado Kraykowsky» (Gombrowicz 1974: 240). La incertidumbre y la confusión de los personajes principales determinan los finales irresolubles.

Por su parte, en novelas como *Trans-Atlántico* la resolución queda postergada a la consideración de los lectores, ya que acaba con una gran risa liberadora mostrada mediante un juego fonético:

Bum, bam, bum, Bumbameaban de tanto Reírse, Explotaban, caían, se abrazaban unos a otros, se Tambaleaban, y ora con voz fina, ora con voz ronca, se mecían juntos, y uno a

otro, Bum, Bum, ay, rugían, rugían de tanto Bumear. Y entonces, de risa en risa, riendo, Bum; riendo; bam, bum, Bumbameaban... (2003: 189).

En *Pornografía*, el final queda suspendido en una mirada entre los personajes: «¡Era inocente! ¡Exhalaba inocente ingenuidad! Miré a nuestra parejita. Sonreían. Como sonríe siempre la juventud, cuando no sabe cómo salir de un apuro. Y durante un segundo, ellos y nosotros, en nuestra catástrofe, nos miramos a los ojos» (2008: 219). Según Mandolessi, en los finales abiertos del polaco, «la historia queda “suspendida” porque los personajes acceden a un estado particular cuya marca más visible es la perturbación, la desestabilización de la subjetividad» (2012: 105). Considerando estas palabras, lo cierto es que la incertidumbre y la dificultad por comprender la realidad es una constante en los personajes del autor polaco, lo que justifica esos finales sin resolver.

También encontramos paralelismos entre ambos autores en las construcciones de cuentos disparatados que se precipitan hacia un final que no conduce a ninguna parte, donde los personajes se ven inmersos en una trama de la que no pueden zafarse. Es el caso de «Sobre las cosas ocurridas a bordo de la goleta *Banbury*», de Gombrowicz, y «El baile», de Piñera. En ambas piezas se genera una serie de acontecimientos que van creciendo mientras el personaje principal asiste perplejo a esa espiral incontrolada. En el caso de «Sobre las cosas ocurridas a bordo de la goleta *Banbury*», el narrador se pregunta: «¡Dios mío! Lo entiendo, pero, ¿por qué tanta estupidez? ¿Por qué es todo tan estúpido?» (Gombrowicz 1974: 56).

Por otra parte, cabe destacar como un rasgo típicamente gombrowicziano, que refuerza su contradiscurso, el empleo del lenguaje experimental, fuertemente lúdico,

con un uso destacado de neologismos, juegos de palabras o deformación morfológica, que supone una construcción flexible y extiende los límites de los códigos lingüísticos. *Ferdydurke* y *Trans-Atlántico* son ejemplos relevantes de esa escritura del «no» que cuestiona el «discurso controlado», transgrediendo los límites del lenguaje convencional literario: «Y demostraré que mi construcción, en lo que se refiere a la lógica y la precisión, no cede a las más lógicas y precisas construcciones» (Gombrowicz 2001: 92). Esa experimentación es un intento de alejarse del lenguaje mecanizado y monótono que coarta todo atisbo de libertad creativa: «Pero observemos todavía (para apurar hasta las heces el cáliz de la partícula) que aquellos cánones y principios de la construcción, que nos esclavizan tanto, son producto de una parte solamente... y de una parte por cierto bastante insignificante» (Gombrowicz 2001: 94).

Piñera no va tan lejos con su propuesta estética, si bien la estructura de sus relatos dista mucho de lo que podía entenderse en la época como un cuento canónico. Sus temáticas de corte absurdo, el desarrollo de las tramas que no obedecen a la lógica tradicional y el tratamiento de la parodia, lo alejan de las narrativas más convencionales. Esas fórmulas fuerzan tanto el discurso como los mecanismos de construcción narrativa. Chantal Maillard habla, en su ensayo sobre Rimbaud «Eso que dice yo» (Casado 2008: 7-15), de las «formas paternas» para referirse a la sacralización de la literatura y del arte en general y en lo relativo a los temas y las formas en particular, y señala que cuando un autor introduce una alteración de esas formas y temas, siempre hay rechazo por gran parte de la crítica. Para ella, ser moderno es ser «im-pertinente», algo que nos recuerda a la actitud de Gombrowicz y Piñera. Gombrowicz resulta del todo impertinente en sus discursos ensayísticos, como en el caso de *Contra los poetas*, donde arremete contra una manera de escribir poesía en Occidente, aceptada por la mayoría, monótona y llena de lugares comunes. Una postura similar a la de Piñera, quien desde muy joven tuvo un

gran interés en deslegitimar los códigos más anquilosados por el pensamiento académico en textos como los ya citados «El secreto de Kafka», «El país del arte» o «Nota sobre literatura argentina de hoy», donde demostró tener una mirada insumisa que cuestionaba códigos y autores, para muchos, intocables.

2. 4. Padre vs. hijo

Cervera y Serna hablan del orden vertical de la familia como núcleo del modelo social, y señalan que muchos de los cuentos del autor cubano tienen un tratamiento que subvierte ese tejido social, desde su ironía y el uso del absurdo, algo que también podemos encontrar en *La carne de René*, una novela que tematiza las relaciones familiares desde las relaciones de poder y la opresión. Para explicar esta idea, estos autores utilizan una cita de Héctor Santiago sobre la obra de Piñera: «Los padres exigen, forman y deforman» (Cervera y Serna 2008: 87), que nos recuerda a la escritura gombrowicziana de *Ferdydurke*: el intento de «deformación» de un joven de treinta años que un día se despierta en un cuerpo de quince años y es obligado a ir a la escuela, donde a su vez, le exigirán aceptar las enseñanzas del maestro sin ningún tipo de libertad personal. El mismo autor lo confirma en el prólogo de *Pornografía*: «Puede decirse, pues, que el hombre de *Ferdydurke* es creado por los otros, que las personas se crean unas a otras al imponerse formas» (2008: 11).

Por otra parte, Alberto Garrandés alude a la «castración físico-espiritual» (1993: 49) como uno de los ejes sobre los que se vertebra la obra cuentística de Piñera. Considero que tanto *La carne de René* como una gran parte de los relatos piñerianos integran una escritura cuya temática principal es el sometimiento y el intento de castración del individuo a partir de la relación padre-hijo.

En este sentido, *La carne de René* puede entenderse desde el concepto foucaultiano de «poder pastoral», que está asociado al Estado moderno y es heredero del poder que la Iglesia profesó durante siglos como una autoridad que ordena y cuyo objetivo es «la salvación individual en el otro mundo». Sin embargo, tras desaparecer o reducirse la institución eclesiástica, el «nuevo poder pastoral» evolucionó, ejerciendo una presión sobre el sujeto desde distintos estamentos sociales, como la familia, los profesores, la policía o los psiquiatras, que asumen su posición privilegiada para proporcionar seguridad en la vida cotidiana de cada individuo. «Ello implica que el poder de tipo pastoral, vinculado durante siglos -más de un milenio- con una institución religiosa particular, de pronto se extendió a todo el cuerpo social; encontró apoyo en múltiples instituciones» (Foucault 1988: 10). Lo interesante aquí, es ver que el «alumno» o el «hijo» tienen una relación que no es de igual a igual con su «profesor» o «padre», al estar en condiciones de inferioridad.

En tanto que el «poder pastoral» ejerce una dominación sobre el individuo, encuentro paralelismos con algunas situaciones de *La carne de René* que sirven para comprender mejor la trama de la novela. Me refiero, sobre todo, a las relaciones que mantiene René tanto con su padre como con sus profesores. Ramón intenta por todos los medios que su hijo ceda a la Causa de la Carne para seguir los mismos pasos que él, es decir, «cumplir con el mismo mandato de su padre, una suerte de extremista lanzado a lo que llama La Sagrada Causa de la Carne» (Gasparini en Molinero: 290). René intenta resistirse a esa dominación ejercida por su progenitor, que utiliza instrumentos del «poder pastoral» como la escuela, para intentar someter a su hijo y cumplir así con su cometido. Por ello, el tema de *La carne de René* es perfectamente entendible como un intento de superar la opresión social en distintos ámbitos, especialmente centrados en las relaciones familiares y escolares.

En esa relación entre padre e hijo asistimos al intento de continuidad de ciertas tradiciones a modo de «herencias» que el progenitor intenta imponer a su descendiente, pues Ramón pretende que su hijo sea su sucesor en el partido de la Causa. Precisamente, el capítulo titulado «La causa» concentra esta idea principal: «Tu abuelo me entregó la antorcha, yo te la pasaré. Tú la pondrás en las manos de tu hijo o en su defecto del miembro más destacado del partido» (2000: 31-32). René no parece aceptar dicho encargo e intentará esquivar las distintas artimañas de su padre para someterlo. El final del capítulo ilustra esa actitud dominante de Ramón:

-Pero soy yo mismo quien se tortura, padre.

-En efecto, eres tú quien se tortura. Es una manera de invitar a los otros a que lo hagan. ¿Quién, en medio de tantas flechas, resistiría la tentación de clavarte una más? Por ejemplo, yo.

Y rápido como el rayo le clavó una aguja en el brazo. René dio un grito y cayó a los pies de su padre, quien levantándolo, dijo con inmensa ternura:

-He ahí tu regalo de cumpleaños.

Se sentó en el sillón, se aplicó los torniquetes y exclamó jovialmente:

-Vete a tomar tu desayuno (2000: 34-35).

El intento de sometimiento por parte del padre es total. La frase «Vete a tomar tu desayuno» con la que finaliza el capítulo suena ridícula, mientras que René reconoce que quien se tortura es él, y no parece buscar responsabilidad en su padre, a pesar de intentar escapar de su autoridad y de la escuela. Como señala Madeleine Cámara (2002:

218), el sentido último de la novela es la lucha contra la «Ley del Padre», algo que, por otro lado, refleja cómo el papel paterno y los estamentos que proceden del «poder pastoral», como la escuela o el partido de la Causa, presionan de tal manera al individuo que este apenas tiene margen para vivir con cierta libertad.

Tanto en *Ferdydurke* como en *La carne de René*, el protagonista es «secuestrado» con el fin de iniciarlo en un culto social. Al final se genera un conflicto que enfrenta al personaje con una sociedad castrante, además de provocarle una crisis de identidad en él. Tal y como indica Gasparini sobre *Ferdydurke*: «Todo rostro “alcanzado” por la sociabilidad de determinada forma sería un rostro “malaxado”, es decir, amasado o sobado por la forma de una colectividad cuyo “debe ser”, por basarse tan sólo en el consenso de la gregariedad, se juzga absurdo e inauténtico» (2002: 294). Es lo que ocurre al comienzo, cuando el protagonista, un joven treintañero, es convertido en un adolescente de quince años, una edad mucho más vulnerable, como en seguida se comprueba en las escenas con el maestro, donde los alumnos intentan ser adoctrinados. Algo similar ocurre en *La carne de René*, al encontrarse el joven atrapado en una situación de la que no sabe resarcirse, obligado por su padre a asistir a la «escuela del dolor», un centro que simboliza el poder y la legitimidad para moldear a su gusto a sus jóvenes alumnos.

En *La carne de René* esa sociabilidad no determina al individuo, sino que lo somete a una causa absurda; sin embargo, esa colectividad está muy bien organizada y la posibilidad de huida es nula. Un ejemplo del conflicto que afecta a René se aprecia cuando accidentalmente se encuentra en medio de una calle en la que dos hombres matan a un anciano mientras nadie parece impedirlo. René, incrédulo, reclama a una mujer que observa desde una ventana, y esta le contesta que ellos son sus hijos y deben hacerlo, que «les conviene». La escena resulta absurda, si bien podría interpretarse

como un espejo que refleja la rebelión o emancipación por parte de los hijos, algo que a René le cuesta llevar a cabo. Ese acto de «matar al padre» parece una señal para el joven protagonista; sin embargo, este tipo de situaciones generan mayor confusión en René y no parece que esta provocación le afecte en lo más mínimo. En palabras de Deleuze y Guattari a propósito de Kafka, el sujeto percibe «la ley como una pura forma vacía y sin contenido, donde el objeto queda incognoscible» (1975: 79). Si bien en el caso de Kafka asistimos a una descripción de los mecanismos de la maquinaria social que sitúa al sujeto como alguien que no puede acceder al «interior de la ley» (en *El Proceso*), a Piñera no parecen preocuparle esos mecanismos «vacíos», seguramente porque ya da por hecho su carácter ininteligible. Así, en *La carne de René* vemos cómo el protagonista no parece plantearse ese sinsentido, más bien lo acepta y se deja llevar. El periplo del personaje avanza en medio de una serie de experiencias absurdas.

También tenemos ejemplos de la relación de poder entre padre e hijo en relatos como «La transformación», «El caso Acteón», «El viaje», «Tadeo» o «El balcón». En «La condecoración» se aprecia claramente este tipo de comportamiento paterno-filial castrador que establece una relación vertical, muy similar a la representada en *La carne de René*. Aquí el narrador comienza afirmando que, cuando cumplió quince años, su padre le hizo «un singular regalo», que no era otra cosa que un cuentamillas para que el hijo contabilizara todos los pasos que diera. El hijo confiesa sentir angustia ante semejante condena. En el texto encontramos palabras y expresiones que aluden directamente a esa relación regulada por las normas disciplinarias, como «vasallaje», «me ordenó» o «condena». Ya al final del cuento, el padre le exige: «Y no olvides dar cuerda al aparato todas las mañanas. Que ése sea tu primer acto del día» (2008: 208). Esta apelación supone un reforzamiento coercitivo. El orden familiar tradicional no queda alterado, como en otros cuentos, pero sí cuestionado. En otro de sus cuentos, «El

caso Acteón», las reminiscencias mitológicas nos llevan de nuevo a una historia de poder y sometimiento, la del cazador Acteón, hijo de Aristeo, que un día vio bañándose desnuda a la diosa Artemisa y fue castigado por esta, convirtiéndole en un ciervo que sería devorado por sus propios perros. El relato de Piñera es una versión que se recrea en el absurdo de un desenlace que nunca acabará, una suerte de mito de Sísifo. El narrador del cuento es abordado por «el señor del sombrero amarillo», quien le pregunta si quiere formar parte de la cadena Acteón. Ante el sinsentido de la situación, el protagonista, que parece aceptar la extraña propuesta, le pregunta al «señor del sombrero amarillo»: «Pero -le objeté débilmente- Acteón, entonces, ¿no es una víctima?». El personaje le contesta: «Tanto podrían los perros ser las víctimas como los victimarios» (2008: 133). El cuento, al igual que otros suyos, se construye sobre una trama cíclica. Sin embargo, lo que aquí nos interesa es el tema de la culpabilidad y la tortura como cuestiones indisociables del ser. En este caso, la opresión no es tal porque el individuo parece aceptarla sin cuestionarse las consecuencias (casi como si hubiera un componente de sadismo en la actitud ambigua de infligir crueldad a la vez que no se rechaza), de ahí también la ironía con que Piñera trata el mito griego y lo altera, eximiéndolo del componente trágico original.

Son varios los relatos de Piñera que pervierten el modelo familiar convencional, como «La transformación», donde los padres de unos mellizos se convierten en niños, o «Un parto insospechado», en el que un joven involucre hasta el vientre de su madre de setenta años. En «Tadeo», un padre de sesenta y cinco años le pide a su hijo que le coja en brazos y este se resiste: «El hijo se veía frente a un abismo; el orden lógico trastocado» (1999: 318). Asistimos a un planteamiento donde los personajes parecen evadidos de la realidad o en todo caso, la alteran, provocando una ruptura entre la convención aceptada y sus códigos familiares. Esa dislocación resulta en muchos casos

hilarante e incluso impropio, de manera que se pone en solfa no solo las relaciones familiares, sino todo un sistema de pensamiento político fundamentado en la familia de tradición judeocristiana.

Un testimonio biográfico del propio Piñera puede leerse bajo este prisma. Llama la atención la ironía con que habla de su propia familia y las gentes de su pueblo, desarrollando una crítica hacia los códigos tradicionales y los comportamientos repetidos hasta la eternidad:

Muchas veces me he preguntado por qué los hombres y mujeres que formaban mi pueblo natal, Cárdenas, no se llamaban por el mismo nombre. Por ejemplo, Arturo. Arturo se encuentra con Arturo y le cuenta que Arturo llegó con su hijo Arturo y con su hija Arturo, que su mujer Arturo pronto dará a luz un nuevo Arturo, pero que ella no quiere ser asistida por la partera Arturo sino por la otra partera Arturo que es la partera de su cuñado Arturo madre del precioso niño Arturo cuyo padre Arturo trabajaba en la fábrica Arturo (2015: 56).

Para Piñera, los patrones que rigen los comportamientos humanos son una muestra más del absurdo que rige el mundo. En este sentido, su exposición de las relaciones paternofiliales, y el posterior cuestionamiento de las mismas, refleja su visión crítica de las jerarquías sociales y las relaciones de poder. De una manera cercana a la empleada por Gombrowicz en *Ferdydurke* o *Trans-Atlántico*, el autor cubano matiza que el tejido familiar es un mecanismo de deformación del individuo hasta su completa alineación social.

2. 5. Profesor vs. alumno

Cuando René llegue a la Escuela del Dolor, comprobará que las prácticas que se ejercen no distan mucho de las de su propio padre, incluso son todavía más extremas. De hecho, justo antes de llegar a la escuela, su padre le muestra unas figuras sobre el motivo del sacrificio de la carne, con el objetivo de ablandar a su hijo. Finalmente, le dice Ramón que solo ha querido «hacer un poco de pedagogía» (2000: 53). La relación que se va a dar entre «profesor» y «alumno» es similar a la de «padre» e «hijo» por cuanto tiene de intento de control sobre el sujeto.

Tal y como señala Arenas: «René huye de la escuela, que es huir del mundo de sus padres y de toda la sociedad» (2002: 34). El mundo de la educación encarnado en la figura del maestro es otro de los motivos a los que se refiere Foucault como un elemento del Estado que representa el «poder pastoral». En *La carne de René* la escuela es representada como un espacio donde los alumnos tienen que ser sometidos a estrictas formas de enseñanza, utilizando la repetición y la imposición como elementos didácticos.

Hay diversas situaciones en la novela donde René ha de enfrentarse a este tipo de poder. Por ejemplo, en el capítulo que lleva por título «El servicio del dolor». Una vez que el joven protagonista entiende dónde se encuentra, empieza a percibir que sus metodologías no son las que esperaba. Veamos el siguiente pasaje donde Mármolo, el director del centro, dialoga con René:

-¿No ha visto el lema de nuestra institución? -Con un dedo rígido como una lanza señalaba un estandarte colgado de la pared, en el que podía leerse: SUFRIR EN SILENCIO.

René alzó la vista.

-¿Sufrir en silencio? ¿Y por qué? ¿Esto es una escuela? ¿Hay que sufrir para aprender?

-Usted lo ha dicho, caballerito: «Hay que sufrir para aprender...» -y el señor Mármolo descargó su puño sobre la mesa-. La letra con sangre entra, pero en silencio (2000: 57-58).

Como podemos apreciar, el sufrimiento es la base de las «lecciones». Por si fuera poco, Mármolo le espeta al acabar la entrevista: «Ahora irá a su celda, se le llamará a almorzar» (2000: 59). Mármolo no disimula su brutalidad ni sus esfuerzos por someter a René a torturas, pues el único objetivo del centro es sufrir. Sin embargo, un poco más adelante, se muestra la inocencia de René cuando llega a su habitación: «Qué exagerado el señor Mármolo -exclamó René cuando estuvo en el suyo-. Llamar a esto una celda». La ironía de Piñera aflora, ya que parece que todavía René no es consciente del sufrimiento que le espera.

La repetición es otro de los métodos utilizados por la escuela de Mármolo para adoctrinar a sus alumnos, algo muy similar a *Ferdydurke*: en el capítulo 2, que lleva por título «Aprisionamiento y consiguiente empequeñecimiento», el maestro intenta obligar a uno de los alumnos llamado Kotecki a que le guste el poeta Juliusz Slowacki, solo porque se lo ha repetido muchas veces: «¿Cómo es que no le encanta, si le he explicado mil veces, Kotecki, que le encanta?» (2001: 64). Toda la escena, llena de elementos paródicos y exageraciones, refleja muy bien el conflicto entre el profesor y el alumno, entre lo institucional y la rebeldía.

Volviendo a *La carne de René*, hay un capítulo de idéntico título que comienza con un disco que suena por la noche mientras el protagonista duerme. El disco repite una y otra vez una serie de preguntas y afirmaciones que intentan persuadir al joven para que adopte las doctrinas de la Escuela: «¿Por qué no quiere? ¿No quiere porque no quiere queriendo o quiere porque quiere no querer? ¿Quiere queriendo o quiere no queriendo? [...] Diga con nosotros: yo quiero, tú quieres, él quiere, nosotros queremos, vosotros queréis, ellos quieren» (2000: 87). Ese disco, como señala el narrador, nunca concluía, pues volvía a empezar. Más adelante, la repetición, de nuevo, aparece:

La repetición resultaba eficaz, obraba milagros, pero con un loco era letra muerta. Los locos estaban en el manicomio y no en una escuela de niños absolutamente normales.

Cochón, poniendo la vista en el piso, insistió:

-Te convenceremos, hijo mío, te convenceremos.

-No me convencerán -repitió René (2000: 96).

Ese afán de convencer del profesor por medio de la repetición, y no de la comprensión, es lo que tanto Gombrowicz como Piñera reflejan de manera nítida en ambas novelas. La educación es un pilar de la sociedad, y ambos parecen apuntar directamente a los métodos alienantes empleados por los colegios con sus alumnos, evidenciando una relación jerarquizada donde el profesor es una autoridad que no se cuestiona y los alumnos han de ser sometidos por estos, de manera que «la repetición no solo se instaura como método pedagógico fundamental, sino que se postulará, a partir de lo repetitivo, toda una teoría de la dinámica social» (Gasparini 2008: 293). Si decíamos

antes que en Piñera «los padres exigen, forman y deforman», podríamos establecer la misma analogía con respecto a los profesores.

Encontramos asimismo algunas escenas «escolares» de *La carne de René* que recuerdan a *Ferdydurke*. René asiste a una discusión entre «el médico» y «el profesor» que, de nuevo, nos hace pensar, por su tono paródico, en los duelos verbales mantenidos por el «gran escritor» y el protagonista en *Trans-Atlántico* o entre Kotecki y el maestro en *Ferdydurke*. Llama la atención que la disputa de la novela piñeriana la promueven dos de los personajes que Foucault asocia con el «poder pastoral». En todo caso, el capítulo titulado «Hágase la carne» comparte no pocos elementos con el autor polaco, sobre todo en las situaciones absurdas y diálogos que muestran los «duelos» interminables entre profesor y médico o entre profesores y alumnos.

El médico dijo al profesor que su atraso se debía a la mala calidad de su cronómetro [...] Afirmó que el suyo era un cronómetro suizo. El profesor se perdió en una confusa explicación sobre la mala suerte que puede tenerse cuando se compra un reloj de lance, pero que de cualquier modo los relojes baratos dan mejor resultado que los ponderados cronómetros suizos. La discusión se avivó cuando empezaron a contar, con lujo de detalles, los relojes que habían tenido hasta ese momento (Piñera 2000: 74).

En *Trans-Atlántico*, el escritor local entabla un duelo con Witold, el protagonista, en una escena exagerada y teñida de humor, donde ambos personajes intentan demostrar a su adversario quién tiene razón, replicándose el uno al otro en una discusión absurda:

-Han hablado de la mantequilla mantequillosa... Desde luego, la idea es interesante..., sí, una idea muy interesante... ¡Lástima que no sea nueva, porque ya Sartorio la expresó en sus *Églogas*!

[...]

-¿Qué diablos me importa saber lo que dijo Sartorio cuando soy yo quien Habla?

[...]

-Dicen que qué importa saber lo que dijo Sartorio cuando uno es quien habla. La idea no es nada mala. Podría servirse con una salsita de alcaparras; el problema es que ya Madame de Lespinasse dijo algo parecido en una de sus *Cartas* (Gombrowicz 2003: 57-58).

3. La parodia

3.1. La escritura como (de)formación

El carácter irreverente y provocador de Piñera es recurrente en su trayectoria narrativa. Uno de los elementos que mejor ayuda a conformar esa poética subversiva es la parodia. Como Gombrowicz, Piñera utiliza la parodia como una reacción ante las formas literarias dominantes.

Angelo Marchese y Joaquín Forradellas sostienen: «En un sentido más amplio, se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico» (311-12). Esta definición ilustra la intencionalidad que Piñera busca en sus textos narrativos, alejándose de esos modelos para «voltarlos» y

deformarlos, porque esos mismos referentes no le sirven para dar sentido a la «realidad ontológica».

Según Helena Beristáin, «parodia» es, entre otras cosas, «imitación burlesca de una obra, un estilo, un género o un tema tratados antes con seriedad» (1995: 387). Si pensamos en Gombrowicz, el elemento paródico predomina en sus primeros textos, como *Memorias del periodo de la inmadurez* (que después rebautizaría en una edición revisada y ampliada como *Bakakai*), una colección de cuentos que marca un tono y una manera de narrar que veremos en sus novelas posteriores, predominando la burla y la chanza como subversión de los patrones que rigen la literatura, liberándola del «imperativo de la simetría y de la analogía» (1991: 72).

En el caso de Piñera, encontramos un uso muy marcado de la parodia ya en sus relatos. Su gusto por este tipo de tratamiento deformador y caricaturesco viene a confirmar su predilección por la transgresión. Julia Cuervo Hewitt señala: «Desde muy temprano en la creación de Virgilio Piñera se hace evidente su gusto por la parodia. Su primera pieza teatral, *Electra Garrigó* (1941), es una parodia cubanizada de la tragedia griega en la que Piñera rechaza con burla la visión griega del destino» (2002: 227). Más adelante, reitera el interés de Piñera por este tipo de técnica de deformación: «El gusto inicial por la parodia se convertiría para Piñera en una técnica de expresión de una realidad ontológica, existencial» (idem).

Un ejemplo notable es el cuento «El caso Acteón», ya comentado. Su versión del mito de Acteón aporta una «cosmovisión muy personal, a la vez que se dialoga con una realidad nacional y existencial», según Julia Cuervo Hewitt (2002: 231³⁴). Piñera se

³⁴ Cuervo Hewitt ha tratado el tratamiento paródico de este cuento y destaca el juego de dobles del texto desde sus referentes, pues habla de los mitos de Acteón y Narciso como motivos textuales. También se refiere a una lectura literaria del grupo de *Orígenes*, de manera que opone el lezamianismo frente al piñerianismo. Para verlo con más profundidad: Cuervo Hewitt, Julia (2002), «“El caso Acteón”: el caso

sirve de este motivo para recrear un personaje mitológico, situándolo en una época contemporánea en la que los personajes van a la deriva, ya que no son capaces de pensarse a sí mismos en términos filosóficos y políticos, algo recurrente en la cuentística piñeriana, como se aprecia en «El álbum», «La cena» o «El baile». Las reminiscencias griegas quedan diluidas en una dimensión más existencial:

Se ha hablado mucho de Grecia en el caso Acteón -continuó-, pero, créame (y aquí hundió él ligeramente sus uñas del pulgar y el meñique en mi carne del pecho), también aquí en Cuba misma o en el Cuzco, o en cualquier otra parte, puede darse con toda propiedad el caso Acteón (2008: 132).

Los personajes con reminiscencias mitológicas, Acteón y los perros, quedan aquí reflejados de manera especular, pues unos podrían intercambiarse por el otro. El narrador afirma que los perros podrían ser devorados por Acteón, de manera que sus destinos acaban por fundirse, lo mismo que los dos personajes que relatan el caso Acteón, el narrador y el hombre del sombrero amarillo: «En este punto no sabría decir quién pronunció la última frase [...] sucedía que nos hacíamos una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término» (2008: 134). Esa fusión que no deja distinguir a los personajes es una deformación del sentido de la historia a la que remite, ya que Piñera sugiere que el destino de sus personajes no es otro que la fatalidad y la condena, mientras se burla del tratamiento del sino marcado por los dioses griegos.

«Belisario» es un relato que parodia la cultura y las convenciones sociales. El protagonista es un tigre que se llama Belisario, pues «hubo de darle nombre de persona»

Piñera», en Molinero, Rita (ed): *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 227-245.

(Piñera 1999: 288). Fue llevado a La Habana desde Bengala, donde perdió a sus padres en una cacería. Desde que llegó a Cuba, empezó a vivir como una persona, trabajando y ejerciendo funciones como cualquier otro humano. Sin embargo, todo el mundo esperaba que en algún momento su lado salvaje brotara, pues era «una fiera con una humanidad prestada» (1999: 290), pero eso nunca sucede, ni siquiera en el instante antes de morir. Piñera ridiculiza los instintos animales del tigre al mostrar cómo la civilización puede abortarlos. La naturaleza de Belisario, en un primer momento felina, queda anulada por las convenciones sociales. El tigre, que se congratula de vivir entre los humanos, ha ido perdiendo su naturaleza animal a la vez que ha ido ganando la humana, pero al final, esa elección que en un primer momento parece una decisión inteligente, acaba resultando fatal porque se queda en tierra de nadie. Justo en el momento de la muerte, en vez de soltar un rugido animal como último aliento que refleje su verdadera naturaleza, acaba quedándose en un «amago» de gemido animal. El tigre ha perdido su esencia, como ocurre con tantos personajes piñerianos.

También cabe la posibilidad de hablar de parodia en el cuento «Grafomanía», donde asistimos a un divertido veredicto que sirve para mofarse de los escritores. Recordemos el comienzo del relato: «Todos los escritores -los grandes y los chupatintas- han sido citados a juicio en el desierto del Sahara» (2008: 293). Más adelante, el loro, uno de los personajes del cuento, afirma: «Estáis acusados del delito de grafomanía» (2008: 293). Este texto ejemplifica la visión crítica del autor sobre lo que para él es la literatura y los escritores que no aportan nada a la tradición, debido a su grado de alienación. El ataque es directo y, a diferencia de otros textos, no utiliza la alegoría ni el simbolismo. La frase: «Se entiende que seguirán escribiendo cuando se les antoje», que espeta el loro a uno de los escritores que le pregunta por su posible condena, puede entenderse como un descrédito a la literatura que producen la mayoría

de escritores. El tono burlón marca el texto de manera socarrona, reforzado por la caricaturización del personaje del juez, que en este caso es un loro. La crítica implícita que conlleva este relato recuerda al tono burlón del comentado duelo entre el escritor local y el escritor polaco de *Trans-Atlántico*, donde se desmitifica la solemnidad de los «grandes» escritores y de los discursos academicistas. En esta línea, vale recordar fragmentos de *Contra los poetas*, donde el autor se opone a la escritura excesiva y monótona de la literatura: «Me cansa el canto monótono de esos versos, siempre elevados» (2006: 12), por la artificiosidad de los intelectuales que afirman disfrutar de esos versos sin apenas leerlos. El polaco evidencia su rechazo a la expresión mecanizada aceptada por los grupos sociales que, sin embargo, no se cuestionan ese «exceso» de poesía (que su vez, se asemeja enormemente al comentado episodio de *Trans-Atlántico* de la disputa entre el escritor local y Witold, donde este, responde irónicamente a su oponente intelectual que no le gustan los «fideos demasiado fideosos», refiriéndose al exceso y artificiosidad de la poesía).

Rita Molinero califica de parodia de las novelas de iniciación a *La carne de René* y *Pequeñas maniobras*. En *La carne de René* encontramos evidencias de registros paródicos de diverso tipo. Según Thomas F. Anderson, dos de los temas más relevantes de la novela son la burla sobre el binomio alma/cuerpo y la «parodia irreverente de una variedad de iconos, tradiciones y creencias católicas» (2002: 343-44). Sobre el cuerpo hablaremos más adelante. En el caso de «las creencias católicas», Piñera no solo ataca algunas de las ideas esenciales del catolicismo, sino que las voltea desde la exageración patética, algo que puede apreciarse en no pocos pasajes de la novela, tanto en el tratamiento de las imágenes y la iconografía de Cristo, como en los ritos que conllevan al sufrimiento y el arrepentimiento. Recordemos que René, a pesar de sus muchas dudas, no acepta las imposiciones de sus profesores de la Escuela del Dolor y sus

torturas corporales, como las marcas en las nalgas o las descargas de corrientes eléctricas. Los alumnos son castigados y obligados a realizar rigurosas actividades para demostrar que pueden asumir el dolor y la agonía física. De ahí que algunas escenas constituyen una burla de la sacralidad de la religión y la Iglesia, donde se resaltan características del aspecto físico y los ademanes de algunos personajes, para ahondar en el patetismo y el sarcasmo:

El predicador era un predicador regordete, al que daba aspecto de fardo un camisón de dormir. Apenas medía un metro. Su cara, aunque endurecida por los años y los excesos, era la de un niño. Su mayor ambición había sido dedicarse al servicio de Dios, pero su exigua estatura fue una barrera infranqueable entre él y la Iglesia. Ninguna Orden quiso admitirlo en su seno. [...] Mármolo decidió sobre el terreno que el enano venía de perillas a su escuela del dolor. De acuerdo con uno de los lemas de la institución –«siempre más bajo»- el enano era un hallazgo (2000: 94).

También el profesor Cochón fue excomulgado y posteriormente aceptado en la escuela dirigida por Mármolo. El nombre del personaje, «Cochón», que en francés significa «cerdo», revela también el juego burlón desplegado por Piñera. Vemos otro ejemplo de parodia de la religión católica en el tratamiento de la imagen de Cristo. Si uno de los objetivos de dicha imagen es inspirar piedad, aquí asistimos a una mofa por medio de su comparación con René, ya que según pregonan sus profesores, este debe sentir en su propio cuerpo lo mismo que sufrió Cristo: «Mirarse en la carne de Cristo era algo en verdad novedoso» (2000: 95). Mármolo pretendía ablandar los cuerpos de sus alumnos por medio de estas réplicas:

Pero la escuela de Mármolo brindaba su concurso y sus alumnos serían otros tantos. Cristos modernizados, crucificados, con cara de felicidad; ablandados, machacados, molidos, comprimidos, pero modernos, siempre modernos. Sin embargo, René se negaba a ser moderno (2000: 95).

De manera similar, encontramos en *Ferdydurke* escenas donde se caricaturiza a un profesor para degradarlo y dejarlo en ridículo y de nuevo, la caricaturización física supone un aliciente importante:

Cuando de repente suena el timbre, la sirvienta abre la puerta y aparece en ella T. Pimpko, doctor y profesor o, mejor dicho, maestro, un culeto filólogo de Cracovia, pequeño, debilucho, calvo y con lentes, con pantalones rayados y chaqueta, uñas sobresalientes y amarillentas, zapatos de gamuza amarillos (2001: 37-38).

En esta novela, hay varios pasajes en los que se ridiculizan a distintos personajes para remarcar su patetismo, más todavía en las situaciones escolares, como la comentada escena donde al «maestro» intenta obligar a sus alumnos a que les gusten determinados poetas, o los duelos entre los alumnos Sifón y Polilla mientras pasan el tiempo en el recreo (56-57). La exageración de muchas situaciones muestra cómo los códigos tradicionales de la escuela y, por tanto, de la sociedad, son imposiciones que no interesan a los alumnos. Lo que para los profesores es ejemplo de una actividad cotidiana y una obligación, para los discentes es un sufrimiento.

Volviendo a *La carne de René*, una de las escenas más llamativas, que sirve para evidenciar la irreverencia del autor hacia todo lo sagrado, es cuando René encuentra en

su baño la estatua de Cristo con su rostro. La imagen de René/Cristo resulta del todo paródica, reforzada por el tratamiento sarcástico y desacralizador del narrador:

Ante sus ojos apareció la consumada reproducción de sí mismo, en el trance de la crucifixión. Inspirada en la de Cristo, el escultor había introducido una modificación capital: en vez de la patética y angustiada faz de Jesús, la cara de René en yeso se ofrecía, no caída sobre el pecho, sino erguida, y la boca mostraba la risa de una persona satisfecha. Podría afirmarse que acababa de oír un chiste. O también, que era la cara jubilosa del atleta vencedor (2000: 61).

Gabriella Ibieta compara las escenas de «ablandamiento» de la carne con el texto «En la colonia penitenciaria» de Kafka, del que dice que «funciona como una parodia de la tortura» (1990: 986), algo que podríamos decir también de las distintas escenas del colegio en *Ferdydurke*. Lo mismo ocurre cuando René rehúsa recibir la comunión, como señala Anderson: «Con irreverencia característica, la rebeldía de René se describe con una metáfora anti-religiosa que parodia el acto de la sagrada comunión» (2002: 352). Se suceden escenas donde los rasgos caricaturescos y las exageraciones ponen en solfa los métodos llevados a cabo por la escuela, que intenta controlar a sus alumnos por medio de la tortura, como si fueran prisioneros. Así, queda patente la manera en que «cada uno de los valores jerárquicos se desacraliza», como señalan Marchese y Forradellas (311).

3. 2. Bildungsroman: novela como (de)formación

Uno de los ejemplos más llamativos del tratamiento paródico de Piñera es la deformación que lleva a cabo de la novela de educación, de manera más marcada en *La carne de René*. Son varios los testimonios que aluden a este tipo de efecto: «La novela piñeriana se nos presenta como la negación de la novela de formación» (Cervera y Serna: 32). Cámara aduce que «no estamos ante un *Bildungsroman* aunque se traten las experiencias de un joven en formación» (2002: 218). Rita Molinero se refiere a *La carne de René* y *Pequeñas maniobras* como parodias de la novela de iniciación (325) e Ibieta habla de «novela de aprendizaje al revés» (1990: 983) en referencia a *La carne de René*.

Estas palabras no hacen sino reforzar la idea negadora del autor con respecto a la tradición y su interés en transformarla. En el caso de *La carne de René*, conviene resaltar su similitud con *Ferdydurke*, ya que ambas novelas tienen un tratamiento deformador de la novela de aprendizaje. El comienzo de las dos obras contiene un rasgo revelador: mientras Pepe es raptado por el profesor Pimko para ir a la escuela y ser educado de nuevo, René es obligado por su padre a internarse en la escuela de Mármolo. Ambas novelas nacen de un rapto, y se desarrollan a partir de la idea de «formar» a los jóvenes protagonistas utilizando todo tipo de procedimientos para forzarlos y «deformarlos».

Georg Lukács, que también llama a la novela de formación «novela de educación», propone como modelo la novela de Johann Wolfgang von Goethe *Wilhelm Meister*, cuyo tema es «la reconciliación del hombre problemático -dirigido por un ideal que es para él experiencia vivida- con la realidad concreta y social» (2009: 131). Mijaíl Bajtín indica como referencias de este tipo de obras *Emilio*, de Jean-Jacques Rousseau,

Gargantúa y Pantagruel, de François Rabelais o también *Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang von Goethe, dedicándole un mayor espacio a este último autor. Según el autor ruso, en la novela de educación, «la transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento» (1982: 212). Otra característica común a este tipo de novela es «la representación de la vida y del mundo como *experiencia* y *escuela* que debe pasar todo hombre sacando de ella una misma lección de sensatez y resignación» (1982: 213. El subrayado es del propio autor). Marchese y Forradellas destacan que «el héroe puede salir espiritualmente maduro» (44). Si pensamos en René o en Pepe, los protagonistas de *La carne de René* y *Ferdydurke*, vemos que están lejos de cumplir con estos requisitos, pues no encontramos una «reconciliación» del hombre con la sociedad ni que evolucionen hacia una madurez espiritual. De hecho, se dan diversas circunstancias que enfrentan a ambos protagonistas con su entorno social. Las experiencias vividas por René están llenas de desencuentros y desasosiego y no parece probable que las «lecciones de vida» sean un claro aprendizaje. La «sensatez» de la que habla Bajtín aquí brilla por su ausencia. Podría pensarse que ambos autores coinciden en mostrar los límites de la «novela de educación», como si sus posibilidades ya hubieran sido explotadas y la realidad que viven sus personajes no permite que se den soluciones a sus problemáticas con los elementos que propone el *Bildungsroman*.

Gombrowicz comenta en su «Prólogo para la primera edición castellana» de *Ferdydurke* que Pepe, el personaje principal, sufre un proceso de «inmadurización» al ser «infantilizado» por Pimko con el objetivo de que aprenda, pues su educación está «algo descuidada» (Gombrowicz 2001: 42). Si bien las escenas que vivirá Pepe en el aula serán disparatadas y por ello él rechazará todo intento de «formarlo». De modo similar, René es instado a una reeducación, pero se resiste a entrar en la Causa. En ambos casos, se trata de un lugar importante del tejido social, la escuela, que por medio

de procedimientos disparatados intenta formar a los jóvenes protagonistas, que, no obstante, no comparten esos mismos valores.

Negar la novela de formación mediante su tratamiento paródico refuerza la propuesta piñeriana de su escritura del «no». Si pensamos en René como un joven que se resigna ante el mundo, teniendo en cuenta sus continuos conflictos con la escuela y sus padres, el resultado es demoledor para su formación, ya que no hay posibilidad de «reconciliación». Se muestra en numerosas ocasiones rendido ante las dificultades que va encontrando en su camino. Bajtín habla de «sensatez» como elemento típico de este tipo de novela, pero no atisbamos esta cualidad en las distintas escenas que intentan «ablandar» a René. Tampoco hay una «reconciliación», como destaca Lukács. René es obligado a cultivar «no su espíritu, sino su carne» (Cervera y Serna 2008: 30), es decir, debe sufrir y asumirlo como parte de su educación.

En una y otra novela asistimos a un intento de someter a los protagonistas por parte de un grupo social; en el caso de René, por La Sagrada Causa de la Carne, y en el caso de Pepe, por el colegio. Además, ambos personajes son raptados, René por su propio padre y Pepe por Pimko, el profesor de literatura. Sin embargo, los dos se resisten. Y en esa lucha reside el interés de ambas novelas. Mientras que a Pepe intentan «iniciarlo en el culto de los valores sublimes y patrióticos de la Poesía» (Gasparini 2002: 291), René es continuamente apelado a «madurar» su carne y sucumbir a los propósitos de la Causa. No obstante, en esa lucha con la sociedad «llena de disidencias y heridas», el joven acaba siendo «malaxado» o «ablandado», de manera que el final se podría interpretar como una posible destrucción de su libertad. La maniobra paródica es, sin embargo, evidente. René nunca se deja engatusar por los «encantos» de Dalia, ni acepta los herméticos métodos de sus profesores. Además, siempre trata de escapar tanto de los intentos de «ablandamiento» de su padre como de la escuela. De alguna

manera, René acaba siendo un conspirador. De hecho, busca refugio en un trabajo de sepulturero, que nada tiene que ver con la escuela ni con la Causa. Si nos fijamos en *Pequeñas maniobras*, la parodia es más intensa. El protagonista, Sebastián, vive un proceso contrario al de la novela de formación, pues pasa «de maestro de escuela a posiciones cada vez más marginales dentro de la escala social» (Molinero 2002: 325). El propósito del personaje es pasar inadvertido y poco a poco va aislándose del mundo. Molinero ha señalado que lo que podría parecer un acto de masoquismo es en realidad un rechazo a «la insensatez del mundo que lo rodea» (2002: 325). Esta actitud escurridiza, al rehuir del contacto con la gente y evadir cualquier conflicto, podría asemejarse a René, si bien Sebastián logra huir cuando se lo propone. De hecho, la soledad es su salvación después de sus distintas experiencias (como contable, Sebastián es utilizado para adornar las cuentas. En calidad de maestro, los alumnos se burlan de él. Es acusado de un asesinato y metido en la cárcel; cuando queda en libertad, vuelve al colegio, pero esta vez como criado. Finalmente, una mujer se enamora de él y planean casarse, pero justo antes de la boda, Sebastián huye). No quiere una vida normal que se rija por códigos sociales marcados de antemano. También llama la atención el sesgo paródico en el gusto de Sebastián por leer las *Memorias* de Casanova, teniendo en cuenta que él carece de todo tipo de aventuras. Esa antítesis resulta chocante a la vez que graciosa, porque Sebastián también rehúye a las mujeres, ya que no soporta las relaciones afectivas y, por ello, lleva una vida errante.

Podemos concluir que Piñera utiliza la parodia con fines deformadores para desacralizar ciertas jerarquías y códigos sociales, de una manera similar a la empleada por Gombrowicz. La escritura de la novela como subversión del *Bildungsroman* o como antinovela de formación refuerza esta idea. En ambos casos, asistimos a textos desmitificadores, ya que, aun siendo dos historias donde se desarrolla un proceso de

formación de dos jóvenes, hay un tratamiento de esos mismos códigos que son negados e incluso ridiculizados, algo que finalmente se sitúa en un proceso contrario a la lección de sensatez que destaca Bajtín y a todo atisbo de aprendizaje. La sociedad no propone, a juicio de ambos, modelos de conducta que permitan a los individuos evolucionar hacia una mejor condición.

3. 3. La ironía como distanciamiento

Según Linda Hutcheon, la ironía «consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo» (176), y constituye un elemento intertextual, integrado en un discurso paródico. En esta línea, consideramos que la obra de Gombrowicz adopta un cariz más irónico, mientras que en la narrativa de Piñera la parodia cobra mayor protagonismo. En todo caso, tanto la lectura de Gombrowicz como de Piñera conlleva un esfuerzo de interpretación intertextual que presupone una serie de alusiones que los lectores deberían conocer. *La carne de René* integra referentes que hay que tener presentes para comprender el proceso de descodificación llevado a cabo. Esta intencionalidad es una de las marcas visibles de Piñera, tanto en sus relatos como en *La Carne de René*, donde ya desde el comienzo encontramos alusiones a «El Matadero» de Esteban Echeverría³⁵.

Otro de los elementos sobre los que se asienta la ironía es la «desviación», como Marchese y Forradellas lo señalan:

³⁵ Así lo indica Gasparini: «En efecto, la alusión a “El matadero” al principio de *La carne de René* no es gratuita si se piensa en el texto desde el punto de vista de un protagonista que es calificado como “conspirador” por no compartir los (degradados) valores de la comunidad, como tampoco es casual, creemos, que Ramón, como lo señalamos en el epígrafe de este punto, llame a su hijo “héroe romántico”» (2002: 292).

Ironía consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar: el lector, por tanto, debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación del discurso. [...] La ironía presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado. Particularmente importante es el uso de la ironía en el relato, cuando la superioridad del conocimiento del autor y del lector con relación a los personajes y a los acontecimientos en los que se ven mezclados permite disfrutar los subrayados irónicos escondidos entre los pliegues del discurso, los dobles sentidos, los equívocos o malentendidos (1986: 221).

Esa «desviación» es común en el discurso gombrowicziano, como se aprecia en el capítulo «Filimor forrado de niño (Prefacio)», donde el narrador asume que el capítulo cumple «la ley de la simetría» pero lo hace desde un distanciamiento crítico a los códigos estéticos marcados por la literatura canónica. Este capítulo, tan importante para entender la propuesta estética del autor polaco, supone un desvío «entre el nivel superficial y el nivel profundo del enunciado», como arguye Wayne C. Booth (1989: 53), debido a que los lectores debemos comprender el sentido del mensaje o en todo caso la intención del autor, que va más allá de lo que dice a través de dobles sentidos y equívocos. Comienza así: «Antes de seguir con la trama de estas verdaderas memorias, deseo, a título de digresión, poner en el capítulo siguiente un cuento llamado “Filifor forrado de niño (prefacio)”» (Gombrowicz 2001: 91). Lo llamativo de estas palabras es que, por un lado, no se trata literalmente de unas «memorias», pues es una obra de ficción (o en todo caso, una autobiografía ficcionalizada); por otro lado, el narrador sugiere que el capítulo es también un prefacio para poder explicar el cuento que después

tendrá lugar y que, la mayoría de los lectores, no entendería sin las «leyes férreas de la simetría» (2001: 221). De hecho, el capítulo 11, titulado «Filimor forrado de niño (prefacio)», supone otro juego irónico que pone a prueba la capacidad crítica de los lectores, pues según el narrador, el capítulo es añadido para que no se rompan esas leyes de la simetría, que, sin embargo, ya se han quebrado páginas atrás, de manera que todo queda en una burla. El autor se mofa de las tradiciones que mantienen una jerarquía estructural, además de paratextual: «Y estoy obligado a un prefacio y debo prefacio porque la ley de la simetría exige que al “Filifor forrado de niño” responda “Filimor forrado de niño”» (2001: 221). Sin embargo, no hay visos de esa simetría, pues el capítulo no da continuación ni se puede relacionar con el citado «Filimor forrado de niño» que va a continuación, que no deja de ser un relato divertido y absurdo. El prefacio, por otra parte, se trata de un texto reflexivo de corte ensayístico e irreverente, que pone en solfa el pensamiento tradicional que aboga por una estética elevada y monótona, de manera que el carácter introductorio del prefacio queda diluido en pos de la ironía y la provocación.

Gombrowicz asume que la novela es un género abierto y por ello busca romper con los códigos que restringen su flexibilidad. Este juicio negativo implica una revisión por parte de los lectores de lo que se está leyendo, así como de lo ya leído anteriormente y evaluarlo. En este sentido, la ironía para el polaco es una herramienta para emitir juicios de valor que visibiliza las problemáticas que le preocupan y funciona como un elemento más dentro del engranaje gombrowicziano que conlleva una honda reflexión ante lo que se dice.

Tal y como sostiene Booth: «Algunos críticos han llegado a definir la ironía como una figura negativa, pues el primer paso para leerla es un “no” sonoro y un retroceso para descubrir alguna forma posible de dar sentido [...] al absurdo que acaba

de rechazar» (1989: 53). Para Piñera, la vida es una especie de broma y esa es una de las motivaciones que parecen tematizar muchos de sus relatos, de ahí el tono irónico que permite una transferencia que niega lo que parece evidente, como señala Booth: «Oscureciendo lo que es claro, mostrando el caos donde había orden, liberando por medio de la destrucción del dogma o destruyendo al revelar el inevitable germen de negación que hay en toda afirmación» (en Zavala 1992: 61). En esta línea, la ironía piñeriana supone una negación de los dogmas o creencias incuestionables.

El caso de «Natación» resulta un ejemplo claro de cómo la ironía puede llegar a trastocar el sentido. Según Cervera y Serna: «La ironía divorcia el enunciado de su enunciación, y la transferencia disloca los papeles que nos había sido atribuidos por el código social o los modelos culturales» (2008: 97). Aquí, más que modelos culturales, se trata de un sentido físico, ya que no es posible nadar sin agua. El narrador dice: «He aprendido a nadar en seco. Resulta más ventajoso que hacerlo en el agua. No hay temor a hundirse pues uno ya está en el fondo, y por la misma razón se está ahogando de antemano» (2008: 295). De nuevo la paradoja y la contradicción sirven para mostrar una realidad que el personaje no quiere aceptar (que no se puede nadar sin agua) y la rechaza desde el tono irónico y la construcción del absurdo (nadar en seco). El narrador asume una condición existencial del personaje que lo mantiene inmerso en una realidad que lo supera, y acepta que de alguna manera ya se encuentra «ahogado». Es común en los personajes piñerianos encontrar casos donde ellos asumen sus incapacidades, por tanto, logran vivir como si las adversidades no fueran un problema. No obstante, esas decisiones que toman suelen ser incoherentes.

En esta línea de narrar contradicciones o paradojas, destaca un fragmento de *Trans-Atlántico*, de Gombrowicz, donde el protagonista, recién arribado a Argentina, busca ayuda de compatriotas suyos para poder desenvolverse en la ciudad a la que

acaba de llegar y no conoce. Trata con Cieciszowski, quien primero le aconseja huir de los polacos: «No vayas a verlos [...] Será mejor que te relaciones con extraños, con extranjeros» (2003: 20). Sin embargo, unas líneas después, se contradice, instando a Gombrowicz a acudir a ellos: «Voy a presentarte a nuestros compatriotas, ellos te ayudarán» (21). El humor que emana del texto y la ironía suponen una mirada crítica hacia los sentimientos nacionales y todo acercamiento de patriotismo. Los valores que puede aportar la fraternidad o el hecho de ser compatriotas en un país extraño, aquí parece diluirse en pos del disparate y el absurdo.

Por otra parte, la ironía que encontramos en el relato «Cómo viví y cómo morí» de Virgilio Piñera ya está anunciada desde su título, pues el personaje no narra de forma autobiográfica un resumen de su vida, sino que se centra en una experiencia concreta, la de haber vivido «como un miserable» (2008: 209)³⁶. El narrador establece una analogía entre las cucarachas y su vida, en un discurso, de nuevo, disparatado. Cuando el narrador habla de cucarachas, aporta distintos sentidos de esta palabra, desde el insecto que vive en la tierra hasta la extensión metafórica que se desvía hacia personas que están marginadas o que se marginan porque no alcanzan a comprender ni aceptan la deshumanización del mundo. Se deriva una idea de represión y de alienación que el personaje rechaza, de ahí su miseria. La totalidad del relato está construida en torno a dos elementos: las «cucarachas» y la «miseria» del personaje. Es obvio el eco kafkiano de *La metamorfosis*; de hecho, el final del cuento recuerda inevitablemente al texto del autor checo: «¿Será aventurado pensar que la justicia, echando abajo mi puerta, lanza un grito de asombro al contemplar a la cucaracha más grande sobre la faz de la tierra?» (2008: 211). La complicitad del lector está presupuesta por el cubano, tanto en el conocimiento de la famosa novela kafkiana como en la capacidad de establecer una

³⁶ A este respecto, Reinaldo Arenas afirma: «En realidad los protagonistas de los mejores cuentos de Piñera y de sus tres novelas son cucarachas» (2002: 32).

analogía entre ambos textos, sugerida por el sentimiento de culpabilidad y el rechazo a sí mismo. El narrador afirma, cuando habla de las cucarachas: «Odio hecho de quejidos y suspiros debería tener por estos animales» (2008: 209). Hacia el final del relato, él ya se ha convertido en una cucaracha o en todo caso, él se ve a sí mismo como este insecto. Se ve a sí mismo como algo que odia y esa es la síntesis de su vida.

En «El caso Acteón», de nuevo el autor cuenta con el conocimiento del lector del mito de Acteón para comprender el «subrayado irónico» de la historia, donde además hay una paradoja evidente en la respuesta del «señor del sombrero amarillo» ante la pregunta del protagonista sobre si Acteón es una víctima: «Tanto podrían los perros ser las víctimas como los victimarios; y en este caso, ya sabe usted lo que también podría ser Acteón» (2008: 133). Para Piñera, la realidad puede llegar a ser inaccesible, de ahí la dislocación de los códigos sociales que encontramos en estas historias, así como las paradojas que solo se entienden desde una visión satírica.

A lo largo de *La carne de René* predomina la ironía, el tono burlesco y la parodia con una mirada ácida a la vez que crítica sobre una serie de valores que forman parte de lo socialmente establecido, como la escuela, las relaciones familiares, las sentimentales o la religión. Un ejemplo es la frase que le espeta una de las madres de los compañeros de René a Alicia sobre la incapacidad de sufrir de su hijo y aceptar los métodos de la Escuela del Dolor: «Esa carne no sirve. Póngala a jugar con las muñecas» (Piñera 2000: 127), refiriéndose tanto a la incapacidad de René para ser sometido como a su virilidad.

La ironía continúa en las escenas en que Dalia intenta seducir a René, algo que suele desencadenar las negativas del joven. Una vez que Dalia ya ha logrado tenerlo con ella, dice el narrador: «Dejar que René con sus timideces de doncella se levantara o se pusiera a gritar era perderlo todo». Llama la atención el «señalamiento» al protagonista

sugerido por la palabra «doncella». Y por si esta escena no tuviera suficientes dosis irónicas y paródicas, el final deja claro el carácter pusilánime de René: «Después de todo, esto era casi idéntico a su primer día de clases» (2000: 142). El narrador compara la escena erótica con su iniciación en la escuela, resaltando, con humor, la incomodidad que siente René en ambas situaciones y el fracaso para cumplir con el objetivo que le han encomendado.

Podemos concluir que la ironía es una estrategia textual que ambos autores llevan a cabo en sus discursos paródicos, como un elemento más del carácter subversivo que proponen en sus obras narrativas. Si, como señala Hutcheon, la ironía «se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo» (176-7), *La carne de René*, así como *Ferdydurke* y *Trans-Atlántico*, son representativas de esta visión crítica que proponen sus autores, como una muestra de un discurso eminentemente contestatario, que pone a prueba el grado de complicidad de los lectores así como el carácter normativo de la tradición.

4. El absurdo

4. 1. El absurdo como narración existencial

Son varios los críticos que han considerado a Virgilio Piñera como uno de los primeros escritores que publica obras bajo la estética del absurdo. Reinaldo Arenas afirma que es «el creador del teatro de absurdo con su *Falsa alarma* (1948) antes que Ionesco publicara y representara su *Soprano calva*» (2002: 30). El propio Witold Gombrowicz afirmó, a propósito de *Cuentos fríos*, que este libro describe un mundo «donde priva lo absurdo, la lógica insensata y nos hace sentir a los lectores el escalofrío metafísico» (1990: 75). Las palabras del polaco demuestran que detrás de los artilugios

literarios que arma Piñera subyace una temática y una preocupación existenciales. Si nos atenemos a los relatos, ya desde sus primeras publicaciones en revistas como *Orígenes* o *Ciclón* el absurdo es una constante en su obra. Un texto temprano como «La caída», de 1944, contiene ya plenamente una poética del absurdo típicamente piñeriana, ya que los dos montañeros que intentan escalar una cima caen al vacío y su única preocupación es salvar algunos miembros de sus cuerpos, como los ojos o la barba.

Suárez Hernán explica que el teatro del absurdo es introducido en Argentina por la revista *Sur*, con influencias de Albert Camus o Antonin Artaud, y no podemos olvidar la presencia de Kafka, al que tanto admiraba Piñera. Por otro lado, cabría señalar la aportación de Gombrowicz que, ya en la década del 40 daba a conocer *Ferdydurke* en el país sudamericano, aunque Piñera ya había publicado piezas teatrales y relatos antes de conocer la novela gombrowicziana, en 1946.

Asimismo, Suárez Hernán destaca del absurdo «técnicas de inversión, la caricatura, y figuras retóricas como la hipérbole y el oxímoron. Son numerosos los ejemplos de conductas extremas y de obediencia ciega al estereotipo que conducen a obsesiones absurdas» (2011: 260). Estas características aparecen a menudo en su obra narrativa. Muchos de sus cuentos narran una obsesión, como «La gran escalera del Palacio Legislativo», donde el personaje principal confiesa que su vida es mecánica: «Lo poco que hago es automático, maquinal, falto de vida y calor» (2008: 334) y por ello elige, como único acto de libertad, ir cada día a la escalera del palacio, subir y bajar los peldaños, casi como si viviera en ella: «Era ella, pues, lo único que me interesaba» (2008: 335).

En el caso de «El que vino a salvarme», un viejo nonagenario relata su obsesión por saber el momento exacto de su muerte y cómo morirá, debido a una experiencia que

tuvo siendo muy joven, en la que vio a dos hombres que degollaban a otro y desde entonces solo vive con la pretensión de conocer el momento en que morirá. También la obsesión mueve al personaje de «Proyecto para un sueño», que aspira a que su compañero acepte unas cartas porque es algo que soñó: «En el sueño recordé que debía llevar a mi compañero unas cartas que éste había recibido, dirigidas a mi nombre» (2008: 145). Ambos se sumergirán en una serie de disparatadas aventuras que acabarán disolviendo toda lógica del relato.

Este tipo de tratamiento refleja un mundo donde las posibilidades de apertura que ofrece la imaginación suponen una escapatoria, un conato de libertad ante las limitaciones y sometimientos a las convenciones sociales que anulan las aspiraciones existenciales de los personajes. El mundo es alienante y el sujeto solo puede perder su identidad en él. Solo la conciencia de ello podrá permitir un acercamiento a la libertad, aunque esta sea mental y no social. Garrandés sostiene: «Piñera sublima los procesos enajenatorios convirtiéndolos en actos de mutilación, y el deseo de crueldad es una forma de rebeldía capaz de superar las castraciones primordiales del entorno, para, de tal modo, acceder a una vivencia con valores propios» (1993: 47). Es lo que ocurre con Juan, uno de los personajes principales de «Un fogonazo», que secuestra a distintas personas que se adentran en la casa con el pretexto de jugar a contar historias. En un momento dado, Juan, el «demente» anfitrión, le espeta a Gladis que se olvide del mundo exterior. La enajenación de Juan parece obedecer a un rechazo hacia la realidad, de ahí la importancia del espacio cerrado y aislado de la casa: «Contaremos una historia. Yo la empezaré, y ustedes, la continuarán. Como nuestro objetivo es la narración, haremos caso omiso de todo encadenamiento lógico» (1999: 326).

Destacan los relatos piñerianos disparatados, que, sin embargo, cuentan con una lógica interna que dota de sentido a las peripecias o experiencias de los personajes. Con

ello, podemos entender que en muchos casos esas mismas acciones son un ejemplo de libertad o al menos de autenticidad. Así, en «La cena», la decisión de comer platos exquisitos pero inexistentes les lleva a los personajes a un placer que les calma el hambre y la ansiedad. Otros carecen de un argumento tradicional y parten de la descripción de un espacio que contiene gran importancia para el personaje principal, como es el caso de «La gran escalera del Palacio Legislativo». En el caso de «El parque», se describe un parque con una extraña columna de cemento en el medio, y del que los vecinos no saben si se trata de un parque cuadrado o rectangular. Al no haber peripecia ni historia, la anécdota sirve de pretexto para decir que la realidad existe tal cual es, a pesar de que muchos no puedan ver un sentido en ello. Otras veces, sus textos se arman a partir de una anécdota aparentemente trivial, carente de sentido, como «La caída», donde se relata cómo caen de una cima dos alpinistas mientras van perdiendo sus miembros, o «Natación», sobre un hombre que confiesa que ha aprendido a nadar en una piscina vacía.

Muchos de los cuentos tienen un desarrollo que se puede considerar irracional, como ya hemos visto. No cabe duda de que, al final, lo que subyace de la narrativa piñeriana (tanto en sus cuentos, como en sus novelas) es el dilema de la identidad en sus distintas variantes: la construcción del yo, el rechazo a la realidad más alienante y castradora, la búsqueda de otro modelo vital. Algunas reflexiones de Deleuze y Guattari sobre Kafka pueden servir para comprender ciertos mecanismos y comportamientos de los personajes piñerianos:

Los textos célebres de *El proceso* (así como «En la colonia penitenciaria» y «La muralla china») presentan la ley como pura forma vacía y sin contenido donde el objeto

permanece irreconocible: la ley solo puede enunciarse en una sentencia, y la sentencia no puede aprenderse más que en el castigo (1975: 79).

Este tipo de tratamiento es palpable en *La carne de René*, en los intentos por parte de Cochón y Mármolo de someter a René, así como en cuentos como «Un fogonazo», donde Gladis, la protagonista, es obligada a realizar un juego sin sentido; además no puede escapar de la casa y es «castigada» a jugar a algo que no comprende.

El conflicto de *La carne de René* parece en muchos momentos que nunca va a acabar, que René no va a resolver jamás su problemática ni lograr evitar el sufrimiento de la carne. De alguna manera, vive en una pesadilla que recuerda en cierto modo a Kafka y su novela *El proceso*, donde el protagonista, luego de ser arrestado, es incapaz de acceder a las instancias jurídicas para poder reclamar su inocencia. En el caso de René no parece que sea capaz de lograr ningún tipo de conocimiento y continuamente se siente desvalido. Ya vimos que los profesores de la Escuela del Dolor «forman» a sus alumnos mediante la repetición y el sufrimiento y las distintas experiencias que vive el protagonista no parecen ayudarlo a comprender el sentido de esas leyes o normas.

Una de las escenas más hilarantes es la misión de Cochón de «ablandamiento» de la carne de René. Lo grotesco se convierte en pesadilla, y la pesadilla se vuelve cada vez más grotesca. Cochón, ante su intento fracasado de someter a René a su «ablandamiento», pide la ayuda de decenas de alumnos, imbuyendo la escena en un frenesí incontrolado que, sin embargo, no logra su propósito. Comienzan lamiendo el cuerpo desnudo de René y acaban vomitando y orinando. El contenido escatológico remarca cómo el humor llega a límites extremos, animalizando los comportamientos humanos, ridiculizando y negando lo espiritual, a favor de las actitudes más bajas y

fisiológicas. Asimismo, abundan los diálogos hilarantes: «¿Cómo le ha dolido? ¿Dolido en proporción de uno a diez o de uno a mil? ¿Ha sufrido con todo el cuerpo o con una parte?» (2000: 81). Muchas veces el absurdo acaba tornándose en grotesco. Anderson se refiere a la repugnancia y la vulgaridad en algunas escenas de *La carne de René* para explicar que lo grotesco puede llegar a emparentar lo escatológico con lo fantástico y la pesadilla (2002: 354).

4.2. El discurso de la demencia razonada

Cervera y Serna han aludido a la locura en la cuentística piñeriana y defienden que a partir de ella se puede dar sentido a una forma de pensamiento diferente, como un modo de ruptura racionalista. Tanto Gombrowicz como Piñera operan en su obra narrativa rompiendo ciertos códigos morales, replanteando las pautas sociales más normativas. Según Foucault en *Historia de la locura en la época clásica*, el loco es capaz de escapar de los sometimientos del Estado y la opresión social. Si, como decíamos antes a propósito de Deleuze y Guattari en relación con Kafka, el mundo no permite acceder a ninguna verdad pues las leyes son «puras formas vacías», los personajes piñerianos nos acercan a esta idea, pues se mueven en un mundo que se rige por leyes que sentencian a los personajes, si bien encontramos una diferencia con respecto a Kafka: mientras en el autor checo los personajes son castigados y acaban sintiéndose culpables, como en *El proceso*, los personajes del cubano no tienen ese peso de culpabilidad e intentan superar o adaptarse a esa realidad. Kafka se adentra en el vacío de las leyes, en el «funcionamiento de una máquina» (Deleuze y Guattari: 80), así como la angustia del hombre que naufraga ante ese vacío, caso de «En la colonia penitenciaria» o «La muralla china»; Piñera, sin embargo, se sumerge en los límites a

los que pueden llegar sus personajes, de manera que no se centra tanto en el sistema ni las leyes, sino más bien en cómo las conductas disparatadas dan paso a lo insólito, algo que ocurre en *La carne de René* o en cuentos como «La carne», «Natación», «El infierno», «Cosas de cojos», «Un parto insospechado» o «Un fogonazo». Muchos relatos piñerianos tematizan el destino que inevitablemente se perpetúa, como una condena imposible de evitar³⁷.

Michel Foucault alega: «La consciencia de la locura implica necesariamente una experiencia de la verdad» (2004: 105-106). En esta línea, la confesión es otro de los puntos en común entre ambos autores. Las novelas *Cosmos*, *Trans-Atlántico* y *Pornografía* empiezan de la misma manera, con un narrador en primera persona que alude al carácter confesional de las experiencias que va a contar:

Voy a contar ahora otra aventura, aún más extraña... (1998: 9).

Me siento en la necesidad de comunicarle a mi Familia, a mis parientes y amigos, el comienzo de mis aventuras, que duran ya diez años en la capital argentina (2003: 13).

Voy a contarles otra de mis aventuras, y justamente, una de las más fatales (2008: 19).

Esas experiencias contienen un afán por sacar a la luz un espíritu lleno de perturbaciones y tematizan la oposición entre lo cuerdo y lo demencial, entre la razón y la locura, sobre todo *Ferdydurke* y *Trans-Atlántico*.

En el caso de Piñera no es tan evidente este carácter confesional, si bien podemos apreciar en numerosos relatos este tipo de narración un tanto lúdica «mediante

³⁷ En este sentido, encontramos similitudes con Albert Camus y más concretamente con *El mito de Sísifo*.

el hallazgo de un modelo de narración totalmente ironizada, tanto más juguetona cuanto más atroz es el espectáculo referido» (Cervera y Serna 2008: 78). El hecho de contar desde cierta intimidad, a la vez que el empleo de la ironía, permite que los personajes expresen sus preocupaciones con cierta distancia y refuercen la distinción entre demencia y razón. Esta narración confesional cobra fuerza en algunos de sus relatos, como «La gran escalera del Palacio Legislativo» o «Cómo viví y cómo morí». En este último, el narrador cuenta una experiencia absurda que, vista desde su perspectiva, adquiere cierto tono razonable, como si el «hecho de que quienes cuentan las experiencias sean, frecuentemente, los mismos que las viven, las hace convincentes» (Cruz 2001). Ya desde la primera frase se apunta a una idea de confesión tamizada por la ironía y el humor que delata cierta resignación: «Pues viví, salvo algunas satisfacciones de tono menor, como un miserable» (2008: 209). Este relato, además, contiene una visión del mundo del personaje similar a la del protagonista de *Cosmos*, donde Witold, el protagonista, reconoce sentirse «harto» del mundo.

En «La gran escalera del Palacio Legislativo», el protagonista está obsesionado con la escalera de dicho edificio, hasta tal punto que abandona sus quehaceres para pasar todo el tiempo que pueda en las escaleras. La locura de la narración radica en el sinsentido del personaje al dejar de lado las rutinas sociales, tales como ir al cine o quedar con amigos, por la extraña decisión de ocupar su tiempo en una escalera. La decisión de subir y bajar escaleras enormes acaba convirtiéndose en un acto que le acerca a la libertad. La locura lucha con la razón en un mundo donde la «razón» parece desintegrar los intentos de ser libre. De manera que, como apuntaba Foucault, para Piñera la locura supone una forma de iluminar la razón. En relatos como «La gran escalera del Palacio Legislativo» o «El infierno» las vivencias extrañas e irracionales acaban convirtiéndose en costumbres.

Dentro de la lógica absurda de muchos de estos relatos, como «Natación», «La montaña» o «El viaje», hay cabida también para las paradojas, como en «El que vino a salvarme». La obsesión del protagonista por querer saber cuándo morirá le llevará a sentirse liberado cuando conozca el momento de su muerte, de ahí el título del relato. Entendemos que si la realidad es adversa y si su lógica ya es de por sí absurda, la instalación de la locura y lo demencial en los hábitos puede salvarnos de la sordidez cotidiana y su dictadura. Asimismo, en «La caída», el narrador decide salvar sus ojos ante el inevitable desmembramiento en su caída de una montaña. El alpinista es consciente de que perderá todos sus miembros, sin bien su objetivo final es conservar sus ojos, y al conseguirlo parece calmado y hasta satisfecho.

El cuento «Alegato contra la bañadera desempotrada» contiene varios fragmentos que pueden leerse como una clave de la poética piñeriana y que refuerzan la idea de que la locura es necesaria para no volverse loco: «Porque si vamos a ser razonables (y es esto lo que se pretende para que la vida no se convierta en un infierno de malentendidos) tendremos que convenir en un enérgico rechazo de ese espíritu humano que procede de lo complicado a lo simple» (2008: 305). El caso de las bañaderas es una excusa para hablar del sentido de la vida, de las decisiones de los hombres, de su sinrazón. El mismo narrador explicita su interés de denuncia: «Pese a ello, formulo desde estas páginas mi más enérgica protesta» (2008, 306).

Del mismo modo, el relato «La montaña» despliega una confesión loca, la de comer poco a poco una montaña. Este hecho onírico e insólito dota de sentido la realidad del narrador. Podría pensarse que se trata de un caso de evasión o de resistencia ante la plúmbea realidad, pero también refuerza la idea de aislamiento y de refugio del personaje en sus propias ideas. Como señalan Cervera y Serna: «La lógica del mundo se subvierte ante la del propio ámbito autónomo de la enunciación narrativa,

implementando la crónica objetiva, fría y mordaz de los acontecimientos “imposibles”» (2008: 81), de ahí que tantos personajes piñerianos mantengan una postura marginal, como una manera de mantenerse fieles a sí mismos así como incorruptibles ante las tendencias dominantes que rigen la sociedad que ya de por sí mantiene unas leyes rígidas e imposibles de entender.

4. 3. El yo duplicado

Uno de los aspectos más llamativos de la narrativa del autor de *Pequeñas maniobras* es el uso del doble, algo recurrente en la literatura hispanoamericana del siglo XX, en autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez o Juan Carlos Onetti. La aparición del doble en varios cuentos piñerianos, así como en *La carne de René*, confirma que el autor cubano le confiere una importancia capital. La aparición del doble o personajes duplicados también repercute en los cuestionamientos sobre la identidad.

Cervera y Serna destacan la importancia del tratamiento de la identidad en los cuentos del cubano, remarcando la contradicción que muchas veces se deriva de la manera de abordar el tema: «El doble es el “perseguidor” del ser, como la sombra al cuerpo, hasta el punto de postularse al fin como su salvador o asesino» (2008: 71). Es el caso de «El que vino a salvarme», donde el protagonista habla con su doble y espera que este lo visite *in extremis*. Son muchos los cuentos piñerianos donde aparece este tema: «Una desnudez salvadora», «El que vino a salvarme», «La caída», «Las partes», «La cara», «El caso Acteón», «Proyecto para un sueño» o «El otro yo». En este último, relato que guarda semejanza con «El que vino a salvarme» en su preocupación por la muerte, de nuevo asistimos a un juego de espejos que, con su tono paródico, aborda la

temática de la inmortalidad por el enfrentamiento entre el señor X y su copia exacta. El relato comienza así: «Cuando el señor X cumplió cincuenta años, decidió, después de pensarlo mucho, hacerse con otro yo» (1999: 301). El cuento de Piñera recuerda a Philip K. Dick y sus androides de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), si bien el tono y la estructura de ambos textos son diferentes. En el caso del escritor estadounidense se aborda la problemática de la inteligencia artificial y las emociones, exponiendo los límites entre la naturaleza humana y el mundo de la tecnología y el artificio, de manera que el texto propone una lectura ética a la vez que existencial. En el caso del autor cubano, el tono humorístico se impone desde el principio. El señor X siente malestar al comprobar que su réplica es físicamente más perfecta que él; de hecho, hay un enfrentamiento entre el señor X y el mecánico X, en una situación que nos remite a los duelos gombrowiczianos, como los ya comentados entre el profesor y Kotecki en *Ferdydurke* o entre el escritor local y Gombrowicz en *Trans-Atlántico*. El tema del doble, que comienza en el relato con un tono burlón, da un giro hacia una temática más profunda, una vez que el protagonista es consciente de su vulnerabilidad. Al final, el señor X es sustituido por su doble, el X mecánico. Ni siquiera con la posibilidad de un doble el protagonista es capaz de entender la muerte, y mucho menos, de esquivarla.

En «Una desnudez salvadora», el narrador está encerrado en una celda, de pronto descubre que alguien está a su lado y que busca un arma para matarlo. El protagonista no parece muy preocupado por ser asesinado, más bien siente curiosidad por ese individuo. Finalmente, viendo que el otro hombre no puede matarlo, se vuelve a dormir. El diálogo con el «otro» se convierte en una escena paradójica donde la dualidad puede interpretarse como un caso donde el doble es un perseguidor o una sombra. Además, ese desdoble especular se mueve entre la realidad y la irrealidad, algo

común en la narrativa piñeriana. La imaginación acaba cobrando una importancia capital para sobrellevar la angustia de vivir despojado de libertad.

En *La carne de René* a menudo contemplamos diferentes manifestaciones del doble de René (el doble de René en el colegio, el maniquí que guarda Dalia en su baño, el doblador de René hacia el final de la novela) e incluso del doble de Ramón, su padre. Ya al principio de la novela aparece el doble del protagonista como una premonición de lo que más adelante le puede ocurrir:

-Digo que ahora el doble solamente está pintado de blanco. Al final de la carrera, estará lleno de marcas rojas. -Y cogió de la mesa de trabajo un gran lápiz de creyón rojo-. Con este lápiz irá marcando sobre su doble cuanto aprenda allá abajo.

-René le arrebató el lápiz. Empezó a darle vueltas nervioso entre los dedos, en tanto escrutaba su propio cuerpo. Parecía buscar un sitio en el que probar la calidad del creyón. Por fin lo encontró en medio del pecho y lo marcó con una cruz.

-¡Qué hace...! -gritó Pedro-. Usted no es el doble. Es el doble a quien tendrá que marcar cuando llegue el momento (2000: 63).

Ibieta ha analizado distintas situaciones a partir de este tipo de alteración:

A través de distorsiones y desfiguraciones, muchas veces ejecutadas sobre el cuerpo humano, Piñera desarrolla en su narrativa una serie de desplazamientos, sustituciones y fragmentaciones que confrontan al lector analítico con una polivalencia de significados (1990: 978).

En algunos momentos, la construcción del personaje de René parece tener una estructura similar a la de un cuadro cubista, con distintas aristas y distorsiones que multiplican sus reflejos, o lo que es lo mismo, la percepción de sus distintos «yos». No obstante, los distintos dobles de René anulan su «yo», y su personalidad queda quebrantada o sustituida por réplicas que él no puede controlar. Según Ernesto Gil López: «A consecuencia de este continuo enfrentamiento del protagonista con sus duplicados, llega un momento en que está tan afectado que se rompe su equilibrio emocional y llega a ver dobles en todo el mundo» (1986: 42). De hecho, hay un momento en el que René se siente extasiado al ver que hay tantos dobles de él, y apenas puede sino resignarse, como cuando comprueba que la Señora Pérez tiene un maniquí duplicado de él mismo en su bañera:

-Es mi doble -gritó René con voz estrangulada-. También usted tiene mi doble.

-Pues claro que es su doble -contestó ella con desfachatez-. Qué iba a hacer si no podía tenerlo a usted en carne y huesos [...].

-Entonces todos tienen mi doble (2000: 145-46).

Conviene recordar que en *La carne de René*, su doble muere y es enterrado bajo una lápida que reza «René». En «El otro yo» ocurre algo similar, cuando el señor X le propone a su réplica que le sustituya en el lecho de muerte. Esas distorsiones suponen una forma de agresión que evidencia su vulnerabilidad y su soledad frente al incomprensible entramado del mundo.

5. La carne y el cuerpo

5. 1. Carne vs. espíritu

Tanto en Gombrowicz como en Piñera, el tratamiento del cuerpo en sus distintas variantes es similar, si bien también hay diferencias entre ambos. En este sentido, su obra adopta múltiples significaciones. Por un lado, *La carne de René* está de principio a fin centrada en el tema de la carne; por otro, abundan los relatos donde la tematización de la carne adquiere una importancia capital; incluso, uno de ellos precisamente se titula «La carne». Fowler Calzada habla de «obsesiva preocupación por el estatuto de los cuerpos en la narrativa de Virgilio Piñera» (2002: 200).

Piñera tematiza una batalla por el cuerpo a partir de la dualidad carne/espíritu en *La carne de René*. Esa lucha es asimismo un combate por la integridad del personaje, por mantener su identidad libre de presiones externas. En la novela, la idea de la culpabilidad va unida a la del castigo, que se centra en el adiestramiento del cuerpo y la carne. Anderson se refiere también a esta problemática: «Es el cuerpo lo que tiene que ser adiestrado si el individuo quiere sobrevivir en un mundo absurdo en el cual los conceptos de la espiritualidad, el alma y la inmortalidad son totalmente irrelevantes» (2002: 342).

En esta misma línea, para Gombrowicz la «Forma» es «fossilización» y, por tanto, la libertad del individuo ha de lograrse de otra manera, buscando alternativas que se alejen de las construcciones que «nos esclavizan tanto» (2001: 94), algo que se aprecia tanto en *Ferdydurke* como en *Pornografía*. En esta novela, la juventud está claramente enfrentada a la senectud, y el erotismo y la vitalidad que destilan los adolescentes Karol y Henia provocan que los dos personajes adultos caigan rendidos

ante sus cuerpos bellos y jóvenes. Ellos no son conscientes de su sensualidad, mientras que los viejos Fryderyk y Gombrowicz se ven arrastrados a las bajas pasiones, a los sentidos, a lo físico, pretendiendo que la joven pareja dé forma a esa sensualidad que no es capaz de apreciar.

En Piñera, de manera similar a Gombrowicz, las idea de lo abyecto y la corporalidad se encuentran muy cercanas, ya que la carne no es vista como algo impuro. En esa estética de la carne se resalta lo material y lo físico. Mandolessi, refiriéndose a la abyección, afirma: «Una estética abyecta es una estética del cuerpo. [...] El cuerpo retorna en su materialidad, tal como Kristeva refiere respecto al ejemplo del cadáver, sin “ciencia y sin Dios”. El cuerpo en lo abyecto es impuro, frágil, sucio, sexual, mortal» (2012: 57). Recordemos cómo René rechaza la carne cuando ve el cuerpo marcado por el sufrimiento de su padre. De ahí el intento de adiestramiento para que su carne «madure», es decir, acercarle a esa «estética del cuerpo». Siguiendo a Mandolessi, lo abyecto permite abrir vías desde los márgenes de lo socialmente establecido, romper esos códigos de lo normalizado: «La abyección nos confronta, en este sentido, con el ideal de pureza como un mecanismo destinado a preservar el orden y la jerarquía social. Lo que es puro y limpio se vuelve sospechoso en una estética de la abyección» (2012: 58). Es lo que le ocurre a René, pues la «pureza» de su carne es mirada con recelo.

Por otra parte, todas las enseñanzas de la Escuela del Dolor, así como sus procedimientos, van encaminados al ablandamiento de la carne, algo que además se presenta de manera opuesta al tratamiento espiritual que dedica el cristianismo. No olvidemos que algunos profesores de la Escuela del Dolor habían sido rechazados por la Iglesia y actúan desde el rechazo al catolicismo. Una frase de Cochón podría resumir esta idea: «La carne mueve el mundo» (2001: 115). Asimismo, el hecho de que el mismo Cochón compare a los seres humanos con los animales refuerza lo carnal frente

a lo espiritual: «En el degolladero nuestra carne se emparenta con la de las reses» (2001: 115). Toda la trama gira en torno a la carne; desde Dalia, que quiere seducir sexualmente a René por todos los medios, hasta Ramón, que busca insistentemente la manera en que su hijo ceda a la Causa de la Carne, pasando por la Escuela del Dolor. Hasta tal punto es relevante que otra madre le replica a Alicia que la carne de René «no sirve» y le aconseja que «eche al mundo otro pedazo de carne» (2001: 127), es decir, que tenga otro hijo porque ya no hay nada aprovechable en René.

Anderson remarca esa dualidad «espíritu/carne» y destaca cómo todos los aprendizajes giran en torno al rechazo del espíritu:

La agobiante presencia de elementos carnales en la novela acentúa dos de los temas más persistentes y significativos de la obra: la burla del concepto cristiano tradicional que establece que «el alma / espíritu es bueno, inmortal e involucrado en la salvación y el cuerpo es malo, mortal, y no involucrado en la salvación, y la parodia irreverente de una variedad de iconos, tradiciones y creencias católicas» [...]. Piñera esencialmente niega la existencia del alma y de la espiritualidad humana (2002: 343-4).

5. 2. Erotismo y carnalidad

Para Piñera, el sexo y las relaciones carnales pueden funcionar como un mecanismo de control o una relación de poder, como ya estableció Michel Foucault en *Historia de la sexualidad* y *Vigilar y castigar*, donde afirma que el sexo puede ser un dispositivo o mecanismo de control sobre el sujeto. Esta idea es perceptible en la Señora Pérez, también llamada Dalia, en su pasión por René. El ansia de Dalia puede interpretarse como un intento de dominarlo, mientras que el joven es reacio a tener

relaciones sexuales con ella. La negativa de René puede interpretarse como un intento de mantenerse puro. Si, como dice Cochón, «la carne mueve el mundo» (2001: 115), el rechazo al erotismo de Dalia es también un modo de librarse de la presión de ese «mundo», pues la presión de Dalia es otro intento de controlarlo, de manera similar al de su padre y la Escuela.

Ibieta destaca la escena en la que Dalia intenta seducir a René y este descubre que ella tiene un doble suyo en la bañera, incluso de su pene, llamado Fifo. Según Ibieta:

La personificación del pene (Fifo) resulta en la objetivación de René, cuya «carne» cumple una función estrictamente sexual. El miedo a ser devorado, aniquilado, consumido, castrado, se realiza aquí plenamente a través de la emasculación del doble y la relación que tiene Dalia con este, relación que trata de imitar en vivo con René (1990: 987).

René pasa a ser un mero objeto sexual para Dalia. El hecho de tener un doble de su pene y tenerlo guardado en una cajita simboliza un intento de encerrar a René y tenerlo controlado. El cuerpo (y sus distintas partes) se convierte en objeto y pierde su capacidad de ser sujeto, lo que acaba entrañando una extrañeza en el «yo», y provoca una sensación abyecta por parte del muchacho. En palabras de Mandolessi, lo abyecto «es lo opuesto al yo en el sentido en que es el foco del esfuerzo por asegurar un espacio para el ego» (2012: 33).

La abyección por el cuerpo y el sexo es similar en el caso de algunos textos gombrowiczianos como «En la escalera de servicio» o «La virginidad». En el primer

relato se abordan cuestiones que tienen que ver con el «buen gusto». El protagonista, a pesar de estar casado con una mujer «sedante» y «elegante», se siente atraído por las «criadas gordas», lo que le supone un conflicto interior. Lo abyecto es tratado aquí como cuestionamiento de los límites, teniendo en cuenta la clase social a la que pertenece el protagonista. El buen gusto se relaciona con la cultura y la distinción, frente a la degradación que conlleva lo bajo, en este caso, perteneciente al mundo de las criadas y el servicio. Sin embargo, este mundo de inmundicia es lo que atrae al protagonista, tal vez como un reflejo del tedio que le provoca la vida burguesa. Lo tabú es tratado aquí como sinónimo de pulsión de las bajas pasiones.

En el caso de «La virginidad», relato con tintes religiosos, se pone de manifiesto la relación de culpabilidad con respecto a la carne. Pablo se esfuerza por mantener virgen a Alicia y preservar su pureza. En el final del texto, Alicia insta a Pablo a roer juntos un hueso que el perro ha dejado tirado. Pablo siente asco ante el deseo de Alicia, que, a su vez, siente atracción por la inmundicia. Esa ambigüedad puede interpretarse como un ejemplo de transgresión contra un discurso cultural. Como señala Mandolessi: «El deseo de Pablo tiene un correlato inverso en Alicia» pues esta va «abandonando progresivamente, la creencia en el mundo “de la religión, el deber y la virtud”» (2012: 79).

Las significaciones de ambos cuentos son diferentes a las de *La carne de René*, pero el asco y la culpabilidad se manifiestan como un acto abyecto tanto en Piñera como en Gombrowicz, se visualiza cómo el sujeto se siente perturbado ante un sistema que propone unos límites que los constriñe. Lo abyecto, pues, reconfigura ese orden social.

5. 3. Fragmentación y mutilación

La fragmentación y la desmembración del cuerpo son motivos recurrentes en la cuentística de Piñera, como podemos ver en «La caída». En este texto, dos alpinistas sufren un accidente y caen desde la cima de una montaña, de manera que comienzan a perder distintas partes del cuerpo. La importancia que cobra para los dos alpinistas mantener algunas partes corporales es capital, de hecho, es el único objetivo que tienen ambos tras su accidente. El personaje protagónico y narrador intenta proteger sus ojos por encima de cualquier otra parte de su cuerpo. Percibimos un tratamiento del desmembramiento que contribuye a reforzar la idea de la fragmentación del yo. Mientras su compañero intenta preservar su hermosa barba gris, el protagonista reconoce: «Mi única preocupación era no perder los ojos» (2008: 126); al final del relato logra conservarlos, no así otras partes de su cuerpo.

Otros cuentos con desmembramientos corporales son «Unión indestructible», «Las partes» o «El caso Acteón». En «Unión indestructible» una pareja de enamorados se devuelven la cara el uno al otro debido a que ya no se quieren como antes. En «Las partes» o «El caso Acteón», la mutilación de los cuerpos no impide que los personajes sigan viviendo, e incluso con cierta normalidad, pues mientras en el primero, el vecino del protagonista va apareciendo en diferentes ocasiones en la puerta de su casa con una capa que esconde los miembros que va perdiendo, sin que el narrador protagonista encuentre una explicación; en el segundo, unos perros intentan despedazar a Acteón. Por otro lado, abundan los personajes que tienen taras físicas como cojera o ceguera. Para Serna:

La metamorfosis del cuerpo, la anormalidad, la deformidad son alegorías, en ambos cuentos, de la incomunicación con el otro así como expresan la sensación de que vivir es adentrarse en la trama de un engaño perpetuo del que es imposible zafarse y de que sólo con una resolución en el orden transgresor puede ser superada (2008: 11).

De manera que solo por medio de la transgresión es posible encontrar una integridad del sujeto. Esa ruptura de la «unidad» recuerda al famoso capítulo «Filimor forrado de niño (Prefacio)». Lo que para el polaco es la fragmentariedad del texto en relación a su unidad canónica, en el cubano adopta la tematización del cuerpo fragmentado. En ambos casos, lo normalizado acaba albergando un modelo estandarizado que es exclusivo y no permite otras formas de pensamiento o de modos de actuar, por lo que ese concepto de «unidad» acaba convirtiéndose en un mecanismo de control:

Y también preguntaré [...] si, conforme a vuestro juicio, una obra construida según todos los cánones expresa el todo o solo una parte del todo. ¡Bah! ¿No consistiría la forma en la eliminación, no sería la construcción un empobrecimiento; puede expresar el verbo algo más que una parte de la realidad? (2001: 95).

Para Gombrowicz la mutilación de la estructura narrativa obedece a un reflejo de la realidad, porque la totalidad no puede ser auténtica, ya que es cerrada y «esclaviza». En este mismo capítulo el narrador sostiene que el individuo es alejado de su naturaleza por la forma, que es quien verdaderamente lo define a la vez que lo limita: «Y esta

forma, aquel estilo, modo de ser, modo de hablar y reaccionar, no proviene solo de él, sino que le es impuesto del exterior» (2001: 104). Esa indefinición es similar a la mutilación de los personajes piñerianos en cuanto a que suponen distintos modos de resistencia ante los factores externos de los que no pueden zafarse. Por ello, el protagonista de «La caída» intenta preservar al menos una parte de su cuerpo, asumiendo su mutilación como un ejemplo de su autonomía.

5. 4. Canibalismo

El canibalismo es una de las vertientes que adopta la temática de la carne y el cuerpo, y es tratado tanto por Gombrowicz como por Piñera. Encontramos una analogía evidente entre los cuentos piñerianos «Unos cuantos niños» y «La carne», con «El festín de la condesa Kotlubaj», de Gombrowicz. En este cuento el autor polaco ironiza sobre la aristocracia, ya que partiendo del refinamiento de los comensales, que ridiculizan al invitado por tener una descendencia más vulgar, acaban disfrutando precisamente de lo contrario, es decir, de lo que suele considerarse más asqueroso y abyecto: la carne humana. Afirma acertadamente Mandolessi: «Gombrowicz asocia el buen gusto a su opuesto: el asco» (2012: 76), de manera que la parodia y la ridiculización son evidentes con esta paradoja. La canibalización acaba convirtiéndose en un acto animal y primitivo, que puede leerse como un ejemplo de una pulsión donde conviven lo alto y lo bajo, la civilización y la barbarie. El caso de Piñera es diferente, pues con el cuento «La carne» ironiza sobre el canibalismo con otro fin mucho más terrenal, ya que los personajes que comienzan a comerse a sí mismos lo hacen por hambre. El cubano narra la necesidad de buscar una solución ante la injusticia de no tener comida, de manera que no existe tal oposición entre «buen gusto» y «asco» que encontramos en el cuento de Gombrowicz. Mientras que en este texto, el tema de la abyección es llevado a sus

límites más extremos, cuando los aristócratas comen a un niño que a su vez murió de hambre, en «La carne» el canibalismo se acerca más a una necesidad para sobrevivir. La subversión de Gombrowicz está más ligada a lo ético, mientras que en el cubano esa alteración de lo natural queda expuesta a una degradación fisiológica. Para Dara E. Goldman, esta alteración les ayuda a resarcirse respecto a la sociedad en la que están destinados a vivir:

Irónicamente, la gente del pueblo está más que dispuesta a destruirse ya que la erradicación de sus propios cuerpos no es tan desagradable como la perspectiva de vivir faltos de carne. El doble significado de la palabra carne enfatiza además la ironía: los habitantes del pueblo literalmente destruyen su propia carne para no sufrir las consecuencias de verse privados de la carne (2003: 1007-1008).

María Dolores Adsuar se ha referido a este cuento como una «feroz fábula en que la falta de carne obligaba a los habitantes de un lugar sin nombre a proyectar en su dieta su propia carne como alimento» (2009: 23). Es decir, más que hablar de canibalismo, deberíamos hacerlo de autocanibalismo, siempre desde un punto de vista irónico. La paradoja de hacerse daño a sí mismo por medio de un acto altamente abyecto es a la vez la única posibilidad de salvación.

En «Unos cuantos niños» el protagonista confiesa que come tres o cuatro niños al año y narra cómo casi es descubierto mientras intentaba raptar a un bebé para comérselo. El relato está construido desde la ironía y el humor negro tan típicamente piñeriano; de hecho, el personaje justifica sus acciones afirmando que es un redentor frente a las injusticias de la sociedad y, en especial, a las guerras que se llevan a cientos

de miles de menores cada año: «Bien mirado, yo libro a esos niños de la carnicería del campo de batalla» (2008: 344). El relato nos recuerda a otro de Gombrowicz, «En la escalera de servicio», pues, aunque trate un tema diferente, también narra las desventuras abyectas del personaje principal, que persigue a «criadas gordas con el pañuelo en la cabeza, las criadas comunes y corrientes» (1975: 107). En ambos casos se trata de un acto degradante, que causa rechazo e indignación social. Asimismo, ambos personajes parecen movidos por una obsesión fisiológica que no pueden controlar. En todo caso, los dos cuentos ofrecen un cuestionamiento de los límites de los códigos sociales y las jerarquizaciones por medio de un acto transgresor.

Podemos concluir que la carne es tematizada por ambos autores como un cuestionamiento no solo del arte, sino también de la existencia. La presencia del cuerpo y de la carne supone una alegoría de los adiestramientos y diferentes modos de «formar» a los individuos en un mundo de por sí absurdo. Más allá de las lecturas religiosas, tanto Gombrowicz como Piñera nos hablan desde una subcultura que refleja cómo el placer y el dolor pueden ir de la mano, y en esa ambigüedad reside uno de los núcleos temáticos de sus propuestas literarias. La tortura o la culpabilidad impiden que el individuo alcance su propia liberación. Ambos comparten una estética y una ética que intentan desprenderse de las formas que impone la tradición y que limita a los individuos y el tratamiento de la carne supone un modo de narrar desde la alegoría y el absurdo.

En definitiva, las huellas de Witold Gombrowicz en la obra de Virgilio Piñera son palpables y ayudan a desarrollar una poética que ya apuntaba preocupaciones similares a las del polaco, como el absurdo y la ironía. Una vez que Piñera coincide con Gombrowicz en Buenos Aires y se convierte en traductor de *Ferdydurke*, las analogías acaban siendo más profundas. Piñera tuvo una relación personal con Gombrowicz, lo que implica una influencia entre ambos autores, pues como ya hemos señalado, el autor

de *Bakakai* también admiraba al cubano. La importancia que concede Piñera tanto en sus cuentos como en sus novelas a mostrar a sus personajes enfrentados a un mundo paradójico, así como su visión crítica de la tradición y su preocupación por descubrir nuevas formas expresivas, nos lleva a considerar que es un autor fuertemente influido por Gombrowicz, si bien su escritura y originalidad son propias de un autor consolidado. De hecho, Virgilio Piñera es considerado uno de los autores más relevantes dentro del teatro del absurdo y de la narrativa hispanoamericana de mediados de siglo XX.

IV

WITOLD GOMBROWICZ Y LA NARRATIVA HISPÁNICA II: RICARDO PIGLIA

1. Introducción

Ricardo Piglia nació en Adrogué, provincia de Buenos Aires, en 1941, donde vivió hasta 1957, cuando se trasladó con su familia a Mar del Plata, tras la caída de Perón, como él mismo relata en su diario: «Mi padre, dijo después, había estado casi un año preso porque salió a defender a Perón en el 55 y de golpe la historia argentina le parecía un complot para destruirlo. Estaba acorralado y decidió escapar» (2015a: 28). Esta experiencia marcó profundamente al joven Piglia, ya que comenzó a escribir su diario ese mismo año. En 1965 se mudó a Buenos Aires y en 1967 publicó *La invasión*, un libro de relatos premiado en Cuba por Casa de las Américas. Estudió Historia en la Universidad Nacional de La Plata y trabajó para algunas editoriales, ocupándose de la famosa Serie Negra de la editorial Tiempo Contemporáneo. La labor editorial de Piglia, así como su gusto por las lecturas de escritores norteamericanos y de críticos de corte marxista, como Bertold Brecht, Walter Benjamin o Georg Lukács y formalistas rusos, como Viktor Sklovski o Iuri Tiniánov, ayuda a conformar una mirada heterogénea a la

vez que original, algo que puede apreciarse tanto en su obra narrativa como en sus ensayos más celebrados, *Formas breves* o *Crítica y ficción*.

En 1980 publicó *Respiración artificial*, su novela más importante, que despertó un gran interés en la crítica de su país. En ella aparecen las preocupaciones y tratamientos recurrentes en su obra, como la novela-ensayo, los enigmas de la historia, la parodia o la relectura y reinterpretación de la tradición. Entre los personajes de la novela, destaca Tardewski, trasunto de Gombrowicz, que analizaremos más adelante, y que demuestra el interés de Piglia por el autor polaco, una admiración temprana, como apreciamos en su diario: «¿Cómo se podía escribir sobre la Argentina? Se veía claro en *Los siete locos*, en *Trans-Atlántico* y en *La cognizione del dolore*» (2015a: 25). Según Gasparini, *Respiración artificial* «es una novela que recorre varios *topos* gombrowicianos» (2007: 132), entre los que destaca «el exilio como matriz generadora de escritura».

Tras ganar el premio Planeta de su país con *Plata quemada*, en 1997, fue alternando la publicación de novelas, relatos y ensayos. Su preocupación por los géneros híbridos o los autores marginales es visible tanto en *Respiración artificial* como en su obra ensayística, especialmente en *Formas breves* y *Crítica y ficción*. En ambas obras dedicó páginas a Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti y por supuesto a Witold Gombrowicz, entre otros.

Fue profesor en distintas universidades, como la Universidad de Buenos Aires o Princeton, en Estados Unidos. Murió en enero de 2017. Tras su desaparición, ha completado la publicación de *Los diarios de Emilio Renzi* con el tomo tercero *Un día en la vida*.

Decir que Witold Gombrowicz fue y sigue siendo un autor de gran influencia en la narrativa hispánica actual podría resultar arriesgado hace algunos años, pero la presencia del autor polaco en «cierta» narrativa hispánica es más que una evidencia, tanto por el reconocimiento expreso de ciertos escritores, como por la constatación de numerosos elementos gombrowiczianos en estos mismos autores, entre los que se encuentra de manera destacada Ricardo Piglia, tal vez uno de los que más páginas ha dedicado al autor de *Ferdydurke*, cuya influencia en la configuración de su propia poética resulta determinante.

En el artículo «Los viajes y la literatura» (2002), Domenico Nucera habla de la importancia de la comparación y el diálogo entre textos alejados entre sí tanto por su colocación dentro del género como por la época en que se escribieron. Aunque el autor italiano circunscribe su ensayo a la literatura de viajes, algunas cuestiones desarrolladas en él nos sirven para visualizar la relación entre Gombrowicz y Piglia. En este sentido, los dos autores han escrito obras con características muy diversas, así como en momentos históricos distintos, pero, como dice Nucera, esas obras contienen «algunas persistencias temáticas para poner en marcha un diálogo interno entre dichos textos» (2002: 247), lo que intentaré abordar en las siguientes páginas. Porque, a pesar de las diferencias entre las obras de ambos, se dan temas, características y elementos literarios comunes que permiten no solo leer a Piglia desde Gombrowicz, sino también comprender ciertos aspectos de la poética pigliana gracias a las huellas del polaco en su obra.

Primeramente, podríamos decir que esa influencia viene dada en tanto que lector y crítico, pues el propio Piglia ha profesado una gran admiración por el autor de *Trans-Atlántico* en muchos de sus libros. Pero además, dentro de la escritura pigliana, tanto en

narrativa como ensayo, podemos encontrar numerosos aspectos que evidencian ese rastro, lo que llamaremos una influencia en tanto que escritor.

El modo de leer pigliano es también una posición desde la que se ubica y comienza a crear su propia poética; su sagacidad crítica lo coloca como uno de los críticos literarios más importantes de la actualidad, pues su *lectura* desviada aporta hallazgos que obligan a replantearse la tradición. Piglia se ha preocupado de rescatar a algunos autores que no habían gozado de la atención merecida, como es el caso de Roberto Arlt o Witold Gombrowicz, generalmente marginados en los estudios literarios pero que para Piglia resultan especialmente significativos dentro de la literatura argentina. Este tipo de lectura típicamente pigliana ayuda a comprender mejor su visión de la literatura en general y su poética narrativa en particular.

Para Piglia, fue determinante la aparición de *Ferdydurke* en Argentina en 1947, gracias a la traducción al español que completó junto a un comité de traductores, entre los que figuraban los cubanos Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez. Sobre este hecho tan significativo Piglia afirma que: «Gombrowicz de hecho reescribió *Ferdydurke*» (2001a: 78). Gombrowicz apunta al uso de la lengua como una *forma* que revela las convenciones sociales, por ello ve el lenguaje como espejo político y social, de ahí su interés en «deformar» el lenguaje hasta alcanzar una notable autonomía. Afirma el polaco en su *Diario*: «Quiero ser capaz de traducirme a un lenguaje corriente. Pero *traduttore, traditore*. Es ahí donde me traiciono, donde estoy por debajo de mí mismo» (2005: 61). Gombrowicz relaciona «lenguaje» con «traducción», primero se traduce a un lenguaje «corriente» y después, con la ayuda de varios amigos, traduce «de nuevo» *Ferdydurke* al español.

Estas cuestiones de traducción y de desviación de la lengua son fundamentales para Piglia dentro de la tradición argentina, como ha venido expresando en libros como *Respiración artificial*, *Formas breves* y *Crítica y ficción*. Leemos en *Formas breves* a propósito de Roberto Arlt: «Hay un desvío en el lenguaje de Arlt, una relación de distancia y de extrañeza con la lengua materna [...] el que escribe es un extranjero, un recién llegado que se orienta con dificultad en el vértigo de una ciudad desconocida (2001a: 38)». Este análisis recuerda mucho a las palabras de Gombrowicz sobre traducirse a sí mismo. Más adelante Piglia relaciona a Arlt y Macedonio con Gombrowicz, remarcando precisamente el *desvío* del estilo en todos ellos: «La extrañeza es la marca de los dos grandes estilos que se han producido en la novela argentina del siglo XX: el de Roberto Arlt y Macedonio Fernández. Parecen lenguas exiliadas: suenan como el español de Gombrowicz» (2001a: 75). Como decía al principio, la importancia del *Ferdydurke* «argentino» marca, en opinión de Piglia, un antes y un después en la historia de la literatura argentina: «Fue Gombrowicz uno de los primeros que abrió paso a la lectura de esos tonos que se apartan de las normas definidas del estilo medio y convencional» (2001a: 78-79).

Piglia siempre ha visto en este tratamiento del estilo y del uso del lenguaje un signo moderno, como cuando habla de Macedonio Fernández y Roberto Arlt como ejemplos de estilos desviados que permiten abrir nuevos caminos en la narrativa nacional frente a los estilos «dominantes» de Jorge Luis Borges o Leopoldo Lugones.

Dentro de la lectura desviada defendida por Ricardo Piglia, encontramos manifestaciones sobre el devenir de la novela argentina: «La novela argentina sería una novela polaca: quiero decir una novela polaca traducida a un español futuro, en un café de Buenos Aires, por una banda de conspiradores liderados por un conde apócrifo» (2001a: 90). De hecho, relaciona a Gombrowicz con Roberto Arlt y Macedonio

Fernández como una triada que asienta la novela de su país: «Arlt, Macedonio, Gombrowicz. La novela argentina se construye en esos cruces (pero también con otras intrigas)» (2001a: 90).

Básicamente, las obras de Gombrowicz que más presencia tienen en la literatura del argentino son tres: las novelas *Ferdydurke* y *Trans-Atlántico* y el *Diario*. Ya hemos señalado lo importante que para Piglia fue todo lo sucedido en torno a la traducción al español de *Ferdydurke*, pero también cobra un peso mayor la novela *Tran-Atlántico*. Escrita en Argentina, narra en clave paródica las experiencias que Gombrowicz vivió en su viaje y su estancia allí. Aborda en ella elementos tan piglianos como la relación entre literatura y política, la tensión entre la civilización y la barbarie o la parodia, entre otras cuestiones que abordaremos más adelante. En cuanto al *Diario*, Piglia ha reconocido varias veces su predilección por este libro (junto al *Diario* de Kafka), ya que se trata de un conglomerado de discursos narrativos, registros, visiones que mezclan la crítica con la ficción, conformando un laboratorio de escritura que después podrá desarrollarse en sus obras narrativas. Para Piglia el diario³⁸ es un género de géneros que aglutina prácticamente todo tipo de registros por cuanto tiene de mezcla y libertad de escritura.

La literatura y el viaje, la relación derivada de esta imbricación, es otro de los motivos que puede llevar a encontrar una analogía entre ambos escritores. En el caso de *Trans-Atlántico*, se establece una relación dialéctica entre la Argentina como lugar de exilio y Polonia como lugar perdido. Y a partir de esa tensión arranca la narración. En *Ferdydurke*, el viaje no es *transatlántico*, pero sí supone una desubicación del personaje protagonista desde que sufre el rapto y las experiencias derivadas de él, que le hará recorrer varios espacios sociales de la Polonia de los años 30 para entonces dar paso a la

³⁸ Recientemente se ha publicado el diario de Piglia en tres tomos, bajos el título de *Los diarios de Emilio Renzi*. El epígrafe final de este capítulo está dedicado al diario.

narración. El viaje y su relación con la literatura es uno de los núcleos temáticos de Piglia. Él mismo ha afirmado en alguna ocasión que solo se puede narrar un viaje o un crimen. Si nos detenemos en su obra, la mayoría de ellas narran un viaje o al menos parten de un desplazamiento: *Prisión perpetua* nace del traslado del protagonista y su familia, dejando Adrogué y arribando a Mar del Plata y de ahí surge la escritura del diario. La *nouvelle Encuentro en Saint-Nazaire* narra la búsqueda de Stephen Stevensen en un recorrido por Francia. En *Respiración artificial* encontramos diferentes personajes marcados por las experiencias del viaje, caso de Enrique Ossorio, que se dedica a viajar por todo el continente americano mientras escribe un diario. Tardewski llega desde Polonia a Argentina y ese exilio supone un «vacío» en el personaje que repone por medio de la narración de su vida. Tokray es otro exiliado europeo, esta vez de Rusia. (En este sentido tanto Tokray como Tardewski son dos personajes plenamente gombrowiczianos, pues son exiliados que no encuentran su sitio en Argentina y no dejan de ser unos «apátridas», como los personajes que pululan por *Ferdydurke* y *Trans-Atlántico*). Renzi emprende el viaje a una ciudad de provincias para encontrarse con Marcelo Maggi.

«No podemos conocernos, pero sí narrarnos», dice Piglia en una presentación de la reedición de *Prisión perpetua* para la editorial Anagrama³⁹. El viaje es ante todo narración, porque es un modo de iniciación al conocimiento por medio de la búsqueda. Podríamos decir en este sentido que el viaje es siempre una «odisea» que representa precisamente ese conocimiento que solo puede narrarse, algo característico de los personajes piglianos, ya que la idea de viaje va unida a la de narración y por tanto aporta un conocimiento que antes no se tenía.

En la entrevista realizada a Piglia por Jorge Carrión, leemos este diálogo:

³⁹ Recuperado en www.lukor.com/literatura/07101903.htm.

-En una entrevista usted dijo sentirse afín a los proyectos de Sebald, Magris, Vila-Matas, Berger, que trabajan en los «bordes fluidos». Son cuatro autores para los que el viaje y la vida son importantísimos. ¿Qué es para usted la vida? ¿No ha habido para usted viajes capaces de cambiar el rumbo de su escritura?

- [...] Hay experiencias muy intensas, microscópicas, que tienen que ver con el cambio de espacio del sujeto, que también me interesan (Carrión 2008: 420).

En cuanto al problema de las tensiones entre «centro y periferia», hay que hacer hincapié en que, tanto en su experiencia biográfico-existencial como en su propuesta poética, Gombrowicz fue siempre un autor en los bordes del canon, algo que siempre interesó a Piglia: «Un escritor siempre aspira a no ser recibido como un clásico, porque eso limita y prefigura la lectura. El texto no debe llegar al lector como “importante”. Yo estoy en contra del texto importante» (Carrión 2008: 428). El autor de *Plata quemada* busca referentes que supongan desplazamientos respecto a la literatura canónica, y supongan un posicionamiento crítico con la tradición. Por ello, se interesa por la mezcla de géneros, así como por la novela negra (Chandler, Cain, Hammett), las traducciones literarias y sus «efectos» o ciertos autores marginales (Gombrowicz, Arlt). Con ello Piglia se propone releer esa tradición, buscar nuevas vías de expresión narrativa, de ahí su predilección por los desvíos y los «fallos».

La idea de Piglia de que la crítica es «una forma de autobiografía» lo vincula también con muchas páginas del *Diario* de Gombrowicz, ya que éste aborda continuamente y de manera cruzada crítica literaria, notas autobiográficas y ficción, tal vez como una manera de salvarse del aislamiento y de la realidad del que vive alejado de Europa, una realidad que no alcanza a comprender. Para ello, nada mejor que la

literatura, una manera de crear lo real. Dice Piglia: «Lo real es falso, hay que construir una copia verdadera» (2001b: 39). De esta manera, el eclecticismo, la fusión de géneros, y sobre todo, una apertura intelectual que se basa en una mezcla de provocación y brillantez que rompe con el clasicismo establecido y el anquilosamiento que conlleva, emparentan al autor polaco con el argentino, como lo prueba la cita con la que Piglia abre uno de sus libros más originales y sorprendentes, *Crítica y ficción*: «No hay que hablar poéticamente de la poesía», para después aplicar esta especie de aforismo en un libro de entrevistas que sin embargo constituye un compendio de ensayos sobre literatura, cine y otros temas.

Por todo ello, no resulta extraño el homenaje paródico al polaco que Piglia lleva a cabo en *Respiración artificial*, con la creación del personaje de Tardewski, sin duda, en muchos aspectos, un trasunto ficcionalizado de Witold Gombrowicz. Este personaje resulta imprescindible para comprender importantes aspectos de su poética, como la lectura desviada, la tensión entre civilización y barbarie o la poética del fracaso. Tardewski, al igual que Gombrowicz, es un extranjero llegado a Argentina, un apátrida que ha fracasado estrepitosamente, pues apuntaba desde su juventud a desarrollar una brillante carrera como profesor de Filosofía, que acaba dejando la Europa central por la Argentina provincial, dando clases de idiomas y jugando al ajedrez. Como desarrollaremos más adelante, Tardewski incorpora rasgos de Gombrowicz, pero Piglia juega también con lo que podría haber sucedido, como un desvío, en caso de que Gombrowicz no hubiera tenido el reconocimiento que empezó a disfrutar en Francia y el resto de Europa. Piglia propone posibilidades o desviaciones (como la atractiva historia sobre el encuentro entre Hitler y Kafka) para explicar la tradición literaria de otra manera y replantearnos algunas cuestiones históricas.

Por todo ello, Gombrowicz es uno de los autores claves en toda la segunda parte del siglo XX para Piglia en tanto que «lector», y una influencia para asentar el discurso del escritor argentino en tanto que «escritor».

2. Witold Gombrowicz como autor argentino

Ricardo Piglia ha sido quizá el autor que más se ha referido a la «argentinidad» de Gombrowicz, al situarlo a menudo dentro de la narrativa argentina del siglo XX. Esta reflexión es compartida por otros escritores. En esa analogía entre Polonia y Argentina, dice Sabato:

Polacos y argentinos estamos, sin embargo, llegando a valorar en medio de la gran crisis de nuestro tiempo (y se ve también por esto cómo «crisis» significa «enjuiciamiento») lo que cabalmente somos y lo que podemos representar en el mundo, superando al mismo tiempo dos actitudes simultáneas e igualmente equivocadas: nuestro sentimiento de inferioridad y nuestra loca arrogancia con relación a Europa. Con toda la razón, Gombrowicz les dice a sus compañeros en su Diario que no traten de rivalizar con Occidente y sus formas, sino que traten de tomar conciencia de la fuerza que implica su propia y no acabada forma, su propia y no acabada inmadurez; con todo lo que ello supone de fresca y franca libertad en un mundo de formas fosilizadas (2001: 14).

Otro autor argentino que relaciona a Gombrowicz con la literatura de su país es Juan José Saer, quien en su libro de ensayos *El concepto de ficción* dedica un capítulo al autor polaco bajo el título «La perspectiva exterior: Gombrowicz en la literatura argentina». Saer justifica con varias argumentaciones por qué el autor polaco pertenece a la tradición nacional:

Ricardo Piglia dice de él [Gombrowicz] –hace poco se lo reprocharon en un diario-: el mejor escritor argentino del siglo XX es Witold Gombrowicz. Esa afirmación es sin duda una exageración irónica destinada a poner a prueba el nacionalismo argentino, pero no es totalmente inexacta; el tema witoldiano por excelencia, la inmadurez, lo inacabado –que él atribuía a la cultura polaca-, venía siendo de un modo inequívoco, desde los años veinte, la preocupación esencial de los intelectuales argentinos. Y Gombrowicz observa en esa realidad –con mucha penetración en ciertos casos- el despliegue multiforme de su tema predilecto (1997: 21).

Saer también hace referencia al *Diario*: «El Diario de Gombrowicz no es un pretexto para la introspección, sino para el análisis, la reflexión y la polémica» (1997: 30). Sugiere así que los diarios gombrowiczianos son un género literario más cercano al ensayo y la novela que a la introspección clásica. Una de las cosas que llama más la atención del *Diario* de Gombrowicz es este hecho singular, pues en sus páginas, el autor de *Trans-Atlántico* despliega continuas reflexiones, la mayoría polémicas; de ahí que autores como Piglia, Bolaño o Vila-Matas hayan resaltado la importancia de este libro.

Para Saer, en el *Diario* de Gombrowicz esas «alusiones personales, cuando no son meras descripciones de hechos cotidianos sin importancia, aparecen ya transformadas en problemas, en ejemplos de un debate intelectual» (1997: 30). En este sentido Piglia utiliza a menudo la forma literaria del diario para superponer otro nivel dentro del discurso narrativo, como en *Respiración artificial*, *Prisión perpetua* o *Encuentro en Saint-Nazaire*, algo que también realiza en su propio diario, de manera que el género introspectivo por antonomasia se convierte en un laboratorio para la escritura o en un pretexto para tratar otras cuestiones, como el debate intelectual y el juego con los distintos elementos literarios que enriquecen el discurso. El artículo de

Saer es uno de los textos más citados por escritores y críticos en torno a la relación de Gombrowicz con Argentina y su recepción, por lo que cobra relevancia dentro de la bibliografía sobre este tema.

Otros intelectuales que siguen la línea marcada por Sabato, Piglia y Saer son Elsa Drucaroff y Alejandro Rússovich en el libro *Historia crítica de la literatura argentina* (2000). En él, señala Drucaroff a propósito de las «experiencias narrativas del exilio»:

La dimensión del exilio se puede reconocer también en obras donde el exilio es respecto de la propia lengua, como las de Copi, Juan Rodolfo Wilcock y Héctor Bianciotti, y en otra dirección, la obra narrativa de Witold Gombrowicz, un escritor polaco que no sólo vivió y produjo en Argentina sino que tiene una significativa incidencia en nuestra narrativa (2000: 11)

Es común señalar la figura de Gombrowicz y su relación con Argentina como algo oblicuo y no directo, dado que no escribía en español ni era argentino; sin embargo, parece haberse generalizado la opinión de que las huellas gombrowiczianas dejadas en la narrativa de este país son firmes. Drucaroff introduce a Gombrowicz en un libro sobre literatura argentina, lo que supone reconocer la influencia del polaco en esta literatura durante la segunda mitad del siglo XX.

En ese mismo libro, en el artículo titulado «Gombrowicz en el relato argentino», Alejandro Rússovich va un poco más allá. Comienza con la siguiente pregunta: «¿Por qué Witold Gombrowicz (1904-1969), un escritor polaco hoy universalmente reconocido como uno de los grandes creadores literarios del siglo XX, ha de ser incluido en una historia de la literatura argentina?» (2000: 360). Esta pregunta señala

una posible anomalía dentro de la tradición. Rússovich cita a Piglia para remarcar esta idea de lectura *desviada* como rasgo de la literatura argentina:

Actúa también como explicación el hecho de un efecto de traducción –asumido casi de inmediato por Gombrowicz, en una situación de semiorfandad lingüística- que tiene mucho que ver con la índole misma de la literatura argentina, que, al decir de Ricardo Piglia, nace con los errores de traducción de Sarmiento en el célebre epígrafe del *Facundo* (Rússovich 2000: 362).

Esta idea del *Facundo* como una obra germinal de la literatura argentina, a partir de un error de traducción en la cita que abre la novela, ha sido tratado por Piglia tanto en *Respiración artificial* como en *Formas breves*. Rússovich une también a Macedonio Fernández con Gombrowicz cuando habla de la novela *Cosmos* y de su importancia dentro de la narrativa argentina del siglo XX: «En suma, una teoría narrativa que se emparenta por muchos lados con las proposiciones en apariencia fantasiosas de Macedonio Fernández» (2000: 368).

Rússovich introduce otro elemento típicamente pigliano cuando habla de Gombrowicz y su relación con la literatura de su país: «Nos referimos al fuerte experimentalismo, a los intentos objetivistas, al desarrollo de la novela de enigma y de ciencia ficción» (2000: 368). El «enigma» que late detrás de cada historia es uno de los elementos más típicamente piglianos en toda su obra narrativa. Piglia dedica una gran importancia al «enigma» como estrategia narrativa. En *Formas breves* leemos: «El enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada» (2001a: 107-108). En cuanto a la ciencia ficción, su novela *La ciudad ausente*, contiene no pocos

elementos de este género envueltos en un halo de misterio y de ocultación. En esta misma línea, en una conversación con Emiliano Ovejero, afirma: «El arte pone en proceso algo complejo, que tiene que ver con las pulsiones, pasiones, y también con un elemento enigmático» (Ovejero 2008: 246).

Fuera de Argentina, hay algunos autores que también han tratado la «argentinidad» de Gombrowicz. El caso de Roberto Bolaño es similar al de Ricardo Piglia, pues ambos escritores se plantean una reorganización de la tradición literaria, y también comparten una visión similar sobre la presencia de Gombrowicz en Argentina. Según Bolaño:

A menudo me pregunto: ¿qué hubiera pasado si Piglia, en vez de enamorarse de Arlt, se hubiera enamorado de Gombrowicz? ¿Por qué Piglia no se enamoró de Gombrowicz y sí de Arlt? ¿Por qué Piglia no se dedicó a publicar la buena nueva gombrowicziana? [...] Misterio (2004: 27).

Hay que tener en cuenta que Bolaño está hablando de la literatura argentina post-Borges, dentro de un ensayo titulado «Derivas de la pesada». Por tanto, si el escritor chileno está circunscribiendo a Gombrowicz dentro de la literatura argentina post-Borges, y sugiriendo, como una posibilidad «perdida», que Piglia podría haber centrado más su atención en él y no tanto en Arlt, de alguna manera está incluyendo a Gombrowicz dentro de esa tradición argentina y reclamando un mayor reconocimiento al polaco⁴⁰.

⁴⁰En el último epígrafe abordaremos la influencia de Gombrowicz en algunos autores hispánicos más recientes, entre ellos, Alan Pauls y Roberto Bolaño.

Si unimos la tesis pigliana desarrollada en «La novela polaca» (texto incluido en *Formas breves*) junto a las ideas de *Respiración artificial* sobre Borges como el mejor autor argentino del siglo XIX, encontramos que para Piglia el estilo supone el núcleo de una obra y por tanto del escritor. Piglia une a Gombrowicz con Macedonio y Arlt, los dos autores modernos de la literatura argentina del siglo XX cuando dice del polaco: «Suena en realidad como una combinación (una cruza) de los estilos de Roberto Arlt y de Macedonio Fernández» (2001a: 78). Para Piglia la novela moderna está escrita en una «lengua extranjera»: «Vivir en otra lengua, se ha dicho, es la experiencia de la novela moderna» (2001a: 74). De manera que la experiencia peculiar de Gombrowicz al traducir *Ferdydurke* o la argentinización de *Trans-Atlántico* suponen un hallazgo para Piglia.

Con todo, las alusiones a Gombrowicz dentro de la literatura argentina y su participación del canon de este país no acaban aquí. Como hemos comentado en la introducción, el reciente congreso dedicado al autor de *Trans-Atlántico*, así como otros estudios sobre su obra (Mandolessi, Gasparini, Freixa, Hochmann) confirman que el trasvase y las huellas de la obra de Gombrowicz en Argentina es ya una realidad que cada vez obtiene mayor interés.

3. Huellas de Gombrowicz en Piglia

3.1. Literatura y marginalidad

Lo más curioso y a la vez irónico que le ocurriría a Gombrowicz en vida es el reconocimiento que tendría en el centro del campo literario tanto argentino como europeo. Gombrowicz vivió en Argentina como un marginado durante más de dos décadas, alejado de Europa y de la posibilidad de ser traducido a otras lenguas. Como

bien señala Gasparini, la redacción de *Sur* –con Borges y Ocampo a la cabeza- parecía abrirse ante la literatura europea y con la mirada puesta especialmente en París, estableciendo una literatura «institucional» de la que Gombrowicz nunca formaría parte (2007: 61-63). Sin embargo, algunos años después, ya entrada la década de los años 60, Gombrowicz volvería a Europa, pero no a su Polonia natal, sino precisamente a Francia, y sería reconocido con varios premios internacionales y traducido a varias lenguas. París lo encumbraría, el mismo París que suponía una referencia obligada en los argentinos europeizantes que lo denostaron. Parecía como si la llegada a Europa del exilado polaco se hubiera hecho esperar para reconocerlo finalmente como un escritor importante.

La situación de desubicación de Gombrowicz no solo se debía a la escritura de sus obras, sino también a la actitud desafiante y provocadora que siempre mantuvo con la literatura más nacionalista. Su rechazo por lo institucional en favor de lo periférico lo llevó a denostar las literaturas centrales o a escritores «padres» de literaturas nacionales. Gasparini compara al autor polaco con otros escritores exiliados europeos que sí se establecieron en una posición más central o institucionalizada, como Roger Caillois, Saint John Perse o Henri Michaux:

Si ese reconocimiento parece involucrar o exigir un concienzudo trabajo de diálogo cultural entre los valores de la patria del exiliado y los de la nación anfitriona, podría afirmarse que Gombrowicz no solo no gozó de reconocimiento en virtud de su inesperado arribo y marginal origen, sino también por negarse a cualquier tipo de tarea cultural en el sentido antes señalado: una conducta que su propio concepto de nación le impediría. En efecto, la Francia ocupada de Roger Caillois le permitió a éste una impronta política y cultural que la Polonia inferior o «menor» de Gombrowicz estaría lejos de poder llevar a cabo. De este modo se puede pensar que gran parte de la posición excéntrica de Gombrowicz obedeció a su resistencia a imaginar una patria que pudiera

evaluarse en términos de diálogo cultural, afrontando la falta de amparo institucional que esa falta de valor implicaría (2007: 64).

Hay que recordar que pueden encontrarse numerosas opiniones del polaco sobre estos temas en su *Diario*. Estos mismos temas también están desarrollados en sus novelas *Ferdydurke* y *Trans-Atlántico*. Gombrowicz era doblemente marginal; primero, debido, como bien dice Gasparini, a su procedencia, ya que no era lo mismo llegar a Argentina desde Polonia que desde Francia; segundo, porque él mismo se mantuvo en los márgenes de los círculos literarios. El autor polaco podría haberse esforzado por desarrollar ciertas actividades culturales ligadas a determinadas posiciones institucionales (como se puede apreciar al principio de *Trans-Atlántico*), pero en cambio prefirió mantenerse en su «soledad» intelectual, inexpugnable y radical. Por ello Gasparini habla de cómo Gombrowicz se creó una «patria periférica». No hay más que leer su *Diario* para encontrar pruebas de su forma de pensar y actuar; también *Ferdydurke* supone un claro ejemplo de cuál fue su actitud intelectual frente a lo institucional. En este sentido, y siguiendo a Deleuze y Guattari, Gombrowicz hace de su país «menor» Polonia y su situación «desterritorializada», una obra en sí misma. Hay muchos testimonios que confirman la particular personalidad del polaco, que había creado un personaje que a veces se confundía con su propia obra⁴¹.

Piglia parece tenerlo claro cuando relaciona a Gombrowicz con un grupo de autores que siempre han tenido ese «rango» periférico y han sido considerados *en y desde* la marginalidad, a pesar de su ambición:

⁴¹ Podemos leer múltiples testimonios en Rita Gombrowicz (1987) o Gasparini (2007).

La ambición del novelista es un problema estético de la obra. [...] La ambición excesiva como recurso excesivo. En esto Marechal es como Arlt, como Gombrowicz (¡Ser Dostoievski! ¡Ser Joyce! ¡Ser Gombrowicz!). La obligación de ser genial es la respuesta al lugar inferior, a la posición desplazada [...] La pregunta del escritor fracasado es el fantasma que recorre la literatura argentina (2001a: 97-98).

Para el autor de *Plata quemada*, «marginalidad» y «ambición» van unidas cuando se trata de un gran creador. Tanto Marechal como Arlt y Gombrowicz fueron primeramente denostados por la crítica de su tiempo y hoy son considerados como renovadores de la literatura argentina y polaca. También llama la atención que Piglia meta al autor polaco en dos grupos distintos, primero en el de los «ambiciosos», pero también en el de los «grandes» autores, junto a Dostoievski y Joyce.

Piglia viene demostrando en libros como *Formas breves*, *Crítica y ficción*, *Respiración artificial* o *El último lector* que no le interesa situarse en una tradición institucionalizada, sino indagar también en ciertas literaturas marginales que conforman igualmente la tradición. Lo marginal puede llegar, por tanto, a ser «genial». Para los formalistas rusos hay elementos literarios que cuando se descomponen se desplazan del centro a la periferia y «entra un nuevo fenómeno procedente de la literatura de segundo orden, de los traspacios y los bajos de la literatura» (Tiniánov en Volek 1992: 209). De manera que lo que en un momento dado es un central puede cambiar y convertirse en periférico y viceversa. No estamos diciendo que eso sea el caso de Gombrowicz (pues todavía es difícil ubicar dónde se encuentra exactamente en relación a cómo se percibe hoy la literatura de los siglos XX y XXI), pero evidentemente su desubicación y marginalidad de los años cuarenta y cincuenta ha sufrido un desplazamiento hacia el centro, o tal vez se ha reforzado esa situación periferia para romper moldes literarios que todavía hoy se están analizando.

Grzegorzcyk señala respecto a Gombrowicz y Piglia: «Los dos escritores lanzan una mirada crítica a la herencia cultural, se oponen al colonialismo artístico, al servilismo y a la tradición cultural formulaica» (1996: 31). Ciertamente es que Gombrowicz fue siempre muy explícito ante este tipo de situaciones, tanto en su *Diario* como en entrevistas y charlas con amigos (que se pueden leer en Rita Gombrowicz, 1987). Con esa actitud periférica y marginal, escribió el texto *Contra los poetas*, así como algunos pasajes de sus novelas *Ferdydurke* y *Trans-Atlántico*. En el caso de Piglia, es importante destacar su predilección por subgéneros y escritores laterales que ayudan a conformar poéticas sin dar del todo continuidad a la «tradición cultural formulaica». En ambos casos, la situación periférica supone una forma de analizar la realidad y el devenir de la literatura a la vez que los sitúa espacialmente en un lugar desde donde crear su propia obra literaria.

Añade Grzegorzcyk respecto a Renzi y Tardewski (lo que es extrapolable a Piglia y Gombrowicz): «A pesar de su condición periférica, los dos discuten problemas centrales de la literatura argentina y sus diferentes constantes: tradición, estilo, creatividad, originalidad» (1996: 20). Tardewski es, como Gombrowicz, un marginado que «habla de la tradición desde su posición periférica. Los dos son marginados; marginados de múltiples maneras» (Grzegorzcyk 1996: 26). En este nivel literario-existencial, el personaje de *Respiración artificial* y el autor de *Ferdydurke* están a la par. Blanco Calderón habla del «fracaso como una *ética* y una *estética*» en la obra de Piglia y de Gombrowicz (2008: 29), lo que representa también la marginalidad desde la que escriben sendos autores y explica las temáticas de sus novelas.

Afirma Gasparini que Piglia se sitúa en una posición irreverente frente a la tradición cuando equipara a Gombrowicz con Borges, y a la vez establece las bases de la novela argentina del siglo XX con el trío Arlt, Macedonio y Gombrowicz. Este tipo

de reflexiones, recurrentes en el autor argentino, forman parte de la manera pigliana de conformar y confrontar la tradición literaria. Para Gasparini la «irreverencia» es utilizada por Piglia para hablar de la relación entre Gombrowicz y Borges o de la serie Arlt, Macedonio, Gombrowicz, pero también defiende que esa «irreverencia es pertinente para analizar la propia obra de Piglia» (2007a: 131), no se trata de una pose o provocación gratuitas, pues para Piglia la provocación y la irreverencia son necesarias para rearmar el pasado literario. Según Grzegorzcyk:

La novela de Piglia [*Respiración artificial*] representa a la vez el intento más complejo de evaluar el legado que Gombrowicz ha dejado en la cultura argentina. Los temas predilectos de Gombrowicz la atraviesan: el duelo-batalla simbólico, la crítica del nacionalismo cultural y la parodia del género policíaco. [...] A pesar de su condición periférica los dos discuten problemas centrales de la literatura argentina y sus diferentes constantes: tradición, estilo, creatividad y originalidad (Gasparini 2007: 159).

Puede leerse entre líneas, y siempre como una provocación típicamente gombrowicziana, el pasaje de *Trans-Atlántico* en el que Gombrowicz y el «poeta local» se enfrentan en un duelo verbal que finalmente pierde el polaco. Muchos autores han señalado a Borges como el escritor que se esconde detrás de este personaje; Piglia, en cambio, ha visto a Eduardo Mallea. En todo caso, importa la provocación intelectual que reviste toda la escena, tanto la descripción como los diálogos, no exentos de parodia, además del enfrentamiento típicamente argentino entre dos maneras de entender la literatura:

Aquel hombre (era la primera vez que veía a un individuo tan raro) era de lo más sofisticado [...]. Cubierto con un abrigo, oculto tras grandes anteojos Negros [...]. Era de una inteligencia extraordinariamente sutil que destilaba sutileza; todo lo que decía era tan inteligentemente inteligente que provocaba chasquidos de lengua de admiración de parte de las mujeres y hombres [...] y así, con su Sombrero Negro parecía conducir a su grey hacia el Silencio Eterno (Gombrowicz 2003: 55-56).

Lo que importa es el duelo en sí, y no el hecho de que sea Borges o Mallea, ya que «lo cierto es que nuevamente tenemos aquí la oportunidad de apreciar a Gombrowicz contra el grupo intelectual hegemónico» (Gasparini 2007: 196) de la revista *Sur*. Y este aspecto tan gombrowicziano es muy importante para Piglia, como demuestra en *Respiración artificial* o en *Formas breves*, donde recurre a estas referencias del polaco, ya que le parecen significativas de su propuesta literaria y ayudan a entenderla mejor.

La idea de discusión intelectual es llevada por Piglia al terreno del ensayo por medio de los diálogos y la ficción. En *Respiración artificial* las conversaciones acerca de la tradición literaria argentina entre Renzi y Marconi o Renzi y Tardewski pueden entenderse bajo los parámetros del duelo-batalla intelectual a la que Grzegorzcyk hacía alusión. Estos «duelos» resuenan como una competición, una rivalidad, mientras los lectores intentan funcionar como árbitros. Realmente se está debatiendo y cuestionando el pasado de la literatura argentina.

Recordemos las palabras de Gombrowicz aludiendo al orgullo argentino: «[Argentina] es un país al revés donde el canallita que vende una revista literaria tiene más estilo que todos los colaboradores de esa revista» (Gasparini 2007: 127). Esta opinión tiene varias lecturas. Por un lado, nos remite a la situación que vivió cuando fue rechazado por la revista *Sur* para publicar un texto suyo argumentando falta de estilo.

Pero por otro lado, también está hablando de una realidad argentina, la de la literatura sumergida como ejemplo de vitalidad y estilo mucho más «real» que la canónica, algo que Piglia ha tratado en *Crítica y ficción*, donde precisamente retoma esta cita de Gombrowicz para subrayar el error de *Sur*: «[Gombrowicz] ironizaba, de un modo que llamaré corrosivo, a costa de las pretensiones cosmopolitas de *Sur* y a menudo parecía percibir, con demasiada claridad, los mitos y las supersticiones que sostienen los valores de nuestra literatura (Piglia 2001b: 71). El orgullo, el complejo por ser cosmopolitas es uno de los temas centrales para Piglia cuando debate la literatura argentina, como en *Respiración artificial* en alusión al *Facundo*: «Sarmiento cita mal. En el momento en que quiere exhibir y alardear con su manejo fluido de la cultura europea todo se le viene abajo, corroído por la incultura y la barbarie» (Piglia 2008: 131). Esta tensión entre la civilización y la barbarie, entre el europeísmo y la argentinidad, es cuestionada a lo largo de la novela por Renzi. Otro ejemplo sería precisamente el de Tardewski, el inmigrante europeo que cuestiona la filosofía argentina. Tardewski viene de haberse formado en Cambridge y sin embargo la *intelligentzia* argentina prefiere al conde de Keyserling, «un alemán legítimo que en realidad, según creo, era suizo» (Piglia 2008: 171), porque de hecho no conocen a Wittgenstein. Este pasaje que rememora Tardewski no deja de ser un duelo gombrowicziano que refleja según el prisma pigliano la realidad del país en su tensión entre la alta y la baja cultura, la civilización y la barbarie, el complejo de cientos de intelectuales argentinos queriendo ser lo que no son. La obra de Piglia puede ser también leída bajo estos términos de duelo, dado su gusto por el diálogo y la discusión intelectual como armas para cuestionar la tradición.

Otro elemento típicamente gombrowicziano que podemos encontrar en la obra de Piglia es su interés por los bajos fondos. Gombrowicz escribe en su *Diario*: «A mí me fascinaba, en este país, lo bajo y eso eran las alturas» (2005: 199). Para Gombrowicz

la belleza, la forma, puede estar en espacios de la realidad y del arte donde habita la deformación, lo marginal y la obscenidad. Saer habla de la literatura «culta» y «popular» en la literatura del Río de la Plata, ya desde antes de la llegada de Gombrowicz, y también relaciona al autor polaco con Borges en el gusto por «lo bajo»: «Hay otro punto inesperado en el que coinciden: la atracción por «lo bajo» así como de la inclinación de Gombrowicz por la adolescencia oscura y anónima de los barrios pobres de Buenos Aires» (1997: 29). Gombrowicz esgrime varias opiniones sobre esto mismo en su *Diario*: «Hablo solo de la juventud, porque lo característico de Argentina es la belleza joven y “baja”, próxima a la tierra» (2005: 111). Sin duda, este es uno de los motivos temáticos fundamentales en la poética gombrowicziana, porque en «lo bajo» se encuentra una tensión entre libertad y pureza que «lo alto» no puede conceder:

A mí me encantaba la oscuridad de Retiro, a ellos [Borges y el entorno de *Sur*] las luces de París. [...] Y para mí, si había en Argentina algo que alcanzaba la plenitud de expresión y podía imponerse como arte, estilo y forma, ese algo se manifestaba solamente en las frases tempranas del desarrollo, en el joven, y nunca en el adulto (2005: 199-200).

Tanto en *Ferdydurke* como en *Trans-Atlántico* la desviación de algunos elementos éticos y morales obedece a la visión gombrowicziana de transgresión, no tanto para provocar como para liberar. Así, la *desviación* de la lengua y la *desviación* de la lectura tienen también una correspondencia con otras *desviaciones* de personajes, sobre todo en Gonzalo «el Puto» de *Trans-Atlántico* y, aunque no tan evidente, también con el personaje Polilla en *Ferdydurke*. Según Gasparini:

La otra gran perspectiva de estudio para indagar la fascinación de Gombrowicz por «el vulgo joven y bajo» aúna a su obviedad cierto carácter abarcador y está relacionada con la impronta de la homosexualidad. [...] la fraternización [...] y las nocturnas caminatas del autobiográfico yo por «las oscuridades de Retiro», vinculan la transgresión o la liberación de la dura y tenaz «Facha» a la asunción de una sexualidad díscola a la impuesta por la civilización cristiano-occidental (2007: 241).

También Piglia tematiza constantemente la marginalidad, ubicada en los barrios suburbanos, los bajos fondos, a través de personajes fracasados, que remiten al género gauchesco, la novela negra y a autores como Macedonio Fernández y Roberto Arlt, aunque asimismo parecen evidentes las huellas de Gombrowicz. A Piglia le interesa el inframundo como escenario de la tensión política y social del país y sus habitantes. Según Ramón Blanco Calderón: «Para Piglia, la verdadera tradición no es la que se impone como un decreto mediante los brazos sociales de la literatura, la verdadera tradición “es clandestina y se construye retrospectivamente y tiene la forma del complot”» (2008: 35). Los bajos fondos y los ambientes con personajes marginales revelan para el autor argentino lo que el poder no permite dejar ver. *Plata quemada* respondería a este tipo de planteamiento, una novela que recoge numerosos personajes deudores del mundo suburbial de Arlt u Onetti, perdedores por antonomasia. Pero además, esta novela permite a Piglia trabajar los estilos que tanto le atraen de Arlt o Gombrowicz. Como dice Ignacio Echevarría en la contraportada del libro, Piglia busca «la capacidad del género policíaco para indagar las relaciones entre la ley y la verdad».

Un claro ejemplo que condensa el uso pigliano de los ambientes suburbanos es el relato «El Laucha Benítez cantaba boleros», perteneciente a *Nombre falso*. En él fusiona el mundo marginal y el del fracaso, personalizado en El Vikingo, un joven boxeador de metro noventa, poseedor de una gran técnica y elegancia, pero que nunca

pudo demostrar nada más allá de los ambientes amateurs, salvo su gran momento de gloria, cuando sirvió de sparring al campeón mundial Archie Moore.

Piglia encuentra en los ambientes suburbanos, como «ese desvencijado club de box», un lugar propicio para que se desarrollen historias «clandestinas». En esta historia asistimos al fracaso del personaje, poco a poco El Vikingo va siendo denostado por el entorno del boxeo, hasta tener que ganarse la vida con otras actividades marginales como la lucha libre. Hasta que conoce al Laucha Benítez, con quien parece tener una complicidad especial. A pesar de ello, el aroma de fracaso y miseria rodea al texto.

También nos topamos con los bajos fondos en novelas como *La ciudad ausente* o *Nombre falso*, protagonizadas por personajes a la deriva que buscan respuestas que den sentido a sus vidas. «Los hombres y las mujeres que habitan estas páginas son melancólicos de nacimiento y obligados por una fatalidad, que suena como un tango», argumenta Eduardo Gudiño Kieffer (2008: 299). En el caso de ambas novelas los ambientes marginales funcionan como el escenario de historias detectivescas.

Por otra parte, en el caso de Gombrowicz, su gusto por tematizar los impulsos y las pulsiones humanas lo aleja de los discursos más academicistas al enfocarse hacia lugares dominados por la marginalidad. Decía Barthes a propósito de la crítica literaria:

El hombre de la *crítica antigua* [por oposición a la denominada *Nouvelle critique* que él mismo abanderaba] está compuesto, en efecto, de dos regiones anatómicas. La primera es, si puede decirse, superior-externa: la cabeza, la creación artística, la apariencia noble, lo que se puede mostrar, lo que deber ser visto; la segunda, es inferior-interna: el sexo (que no hay que nombrar), los instintos, los «impulsos simples», «lo orgánico», «los automatismos anónimos», «el mundo oscuro de las tensiones anárquicas» (1966: 26- 27).

En la obra de Gombrowicz se da una ambivalencia entre estos dos mundos, entre estas dos «regiones anatómicas» de las que habla Barthes, lo que el propio Gombrowicz denomina lo «Maduro» frente a lo «Inmaduro». Pero la «forma» gombrowicziana abunda en esa región anatómica relacionada con el sexo «que no hay que nombrar», porque pertenece a «los impulsos» y por tanto se opone a la «apariencia noble». Piglia aduce opiniones similares cuando habla de Roberto Arlt o del propio Gombrowicz: «Quería decir [Gombrowicz], obviamente, que las formas cristalizadas de la lengua literaria, las maneras y las manías de los estilos ya convencionalizados anulan cualquier música de la lengua y que en los lugares más oscuros e inesperados se pueden captar tonos de un estilo nuevo» (2001a: 79). ¿Cuáles son esos «lugares oscuros e inesperados»? Evidentemente los sugeridos por la «inmadurez».

La «forma» también es una representación de la fosilización del país, de la «madurez» nacional, algo que Gombrowicz siempre tematizó en sus novelas más importantes. La analogía en este sentido entre Polonia y Argentina ha sido considerada por varios autores. Jorge Fornet es uno de los que mejor lo ha explicado: «Ambos países tienen en común una situación periférica respecto de una cultura idealizada como central, fascinados por la madurez más bien esclerótica de la cultura europea» (2000: 369). Otros autores como Saer apuntan en la misma dirección: «Este conflicto, en el que Gombrowicz identifica sin dificultades el síntoma de la inmadurez [...] representa probablemente la tensión principal de la literatura argentina» (1997: 26-27).

Podríamos decir también que algunos personajes piglianos intentan desprenderse de la «forma» que el estado les adhiere, ya que esta «nos modela desde el exterior de nosotros mismos» (Fornet 2000: 374), y luchan contra las relaciones sociales y el poder establecido. Como dice Grzegorzcyk: «El conflicto entre el “imperativo formal” y el anhelo de autenticidad conduce, en efecto, a la lucha y a la desesperación» (1996: 22).

Esta búsqueda de liberarse de la fuerza que los oprime lleva a muchos personajes piglianos a la marginalidad, que es una manera de luchar contra el poder. Tal vez el personaje que mejor encarna este tipo de tensión sea Enrique Ossorio,

En esta tensión entre la «forma» y la «inmadurez», Grzegorzcyk habla del pasaje en el que Tardewski y Renzi discuten sobre la literatura argentina y en especial de la figura de Leopoldo Lugones, que sirve para ilustrar la diferencia entre la literatura «madura» y la «inmadura» como una realidad de dos caras de la literatura argentina:

Leopoldo Lugones, por su horror a la mezcla, es el que ha desempeñado el gran papel en la definición del estilo literario en Argentina. Renzi, al tratar a Lugones como «modelo del Poeta Nacional», recuerda a los personajes de *Ferdydurke* cuanto estos tratan de defenderse ante la tradición y, oponiéndose a la emergencia de la forma, quieren permanecer en la inmadurez (1996: 27).

Piglia ha dedicado muchas páginas a autores no centrales para elevarlos a modelos de la narrativa argentina del siglo XX, entre otras cosas, poniendo especial énfasis en la forma, el estilo y la tensión del lenguaje que producen estos escritores, sobre todo Arlt y Macedonio. No olvidemos una declaración de principios del propio Piglia: «Un escritor siempre aspira a no ser recibido como un clásico, porque esto limita y prefigura la lectura. El texto no debe llegar al lector como “importante”. Yo estoy en contra del texto “importante”» (Carrión 2008: 428). En esta (re)lectura del pasado se acerca a otros autores contemporáneos como Roberto Bolaño o Enrique Vila-Matas, y por supuesto a Witold Gombrowicz y su «peculiar» manera de *leer* la tradición literaria. Un ejemplo de ello lo encontramos en *Respiración artificial*, en ese mismo pasaje citado anteriormente y que Grzegorzcyk se ocupa de esclarecer:

A diferencia de Lugones, Roberto Arlt representa «lo reprimido de la literatura argentina», escribe contra la idea de estilo literario: «trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una lengua nacional». Arlt, oponiéndose al estilo y a la convención como un verdadero seguidor de *Ferdydurke*, inicia una nueva forma (1996: 28).

En el *Diario* de Gombrowicz encontramos opiniones y análisis sobre Borges y Ocampo, la revista *Sur*, y otros escritores que suponen una idea de canon que el autor de *Trans-Atlántico* parecer denostar, debido precisamente a su visión poética de lo maduro frente a lo inmaduro y a cómo este concepto se adecua más a su visión de la narrativa moderna. «En el mundo inmaduro de Gombrowicz, escaparse de la forma ya existente significa ser creativo» afirma Grzegorzcyk (1996: 28). Indudablemente esta idea lo acerca a Piglia y su predilección por cierta idea de vanguardia. No olvidemos la provocativa y sugerente afirmación de Piglia sobre que Borges es el mejor escritor argentino del siglo XIX: «Borges, dijo Renzi, es un escritor del siglo XIX. El mejor escritor argentino del siglo XIX» (2008: 130).

Los formalistas rusos valoran la literatura como un continuo proceso de transformación. En este sentido, podríamos afirmar que tanto Gombrowicz como Piglia se mueven a gusto en muchos de sus postulados. Tiniánov afirmaba que «La evolución literaria es *transformación*, paso de una *forma* a otra» (Sanmartín 2008: 295), lo que, en términos de Gombrowicz, se entiende como tensión de la «forma» hacia una «inmadurez» y en Piglia se trata de «enfrentar la convención» (2001b: 13).

3. 2. El *desvío* como elemento innovador

La idea del *desvío* es típicamente pigliana. Supone una escritura «desplazada» que se aleja del lenguaje literario más institucionalizado y abre nuevas vías de expresión. Piglia ha hablado muchas veces de esta idea a propósito de la escritura de Witold Gombrowicz, así como de Roberto Arlt o Macedonio Fernández, algo que va unido no solo a un efecto estilístico, sino también a una inventiva que es considerada como una renovación de la lengua y del uso del lenguaje literario.

Para Piglia la traducción literaria es significativa en tanto que determina un efecto estilístico o un tono determinado que afecta directamente a la lengua traducida. El argentino ha planteado en numerosas ocasiones, con la mezcla de provocación y lucidez que lo caracteriza, que sería necesario hacer una historia de la traducción: «No hay historia de la lengua literaria en la Argentina, de sus niveles y de sus transformaciones, sin una historia de la traducción» (2001a: 89-90). Una idea, por cierto, cercana a lo expuesto por Saer a lo largo de su ensayo «La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina» (1997).

Dentro de la poética pigliana, la traducción permite no solo leer una obra escrita en una lengua extranjera, sino también leer en una «tercera lengua» que no deja de ser «una lengua inventada». Sin embargo, hay que tener en cuenta que las traducciones también pueden causar efectos estilísticos en los lectores y en los propios escritores, de manera que acabarían formando parte de esa «historia de la lengua literaria» de la que habla Piglia. Pero todavía va más allá el argentino, pues también las «malas» traducciones son «un archivo de efectos estilísticos», poniendo como ejemplo el lenguaje de Roberto Arlt, íntimamente ligado al efecto de las «malas» traducciones de muchos autores extranjeros.

A este respecto, destaca Saer que parte de la literatura argentina está construida por un cruce de lenguas extranjeras (1997: 21). Asimismo, Piglia habla de varios escritores que han traducido a otros autores importantes cuajando un efecto de estilo en la lengua vertida: «En este sentido la traducción es uno de los medios fundamentales de enriquecimiento y de transformación de la lengua literaria» (2001a: 90). Recordando lo que dijo Saer sobre la importancia de las traducciones para la tradición argentina, Piglia enumera algunos ejemplos: «El Faulkner de Borges; el Kafka de Wilcock; el Nabokov de Pezzoni; el Mailer de Canto; el Beckett de Bianco; el Sartre de Aurora Bernárdez; el Chandler de Walsh» (2001a: 90). También se ha referido en numerosas ocasiones al caso del efecto de Borges sobre la traducción de *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner: «Usando los tonos que adquiere Faulkner traducido por Borges con los cuales, sin querer, el relato sonaba a una versión más o menos paródica de Onetti» (2008: 15).

Gombrowicz tradujo al español –con ayuda- su propia novela *Ferdydurke*, y el resultado es una «tercera lengua» –como dice Piglia- tan personal, que atesora un carácter enriquecedor. No olvidemos que los dos mayores colaboradores del autor polaco para traducir su novela eran cubanos (Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu), además de muchos otros colaboradores argentinos, e incluso, en ocasiones tenían que utilizar el francés para comprenderse y traducir algún término. Toda esta mezcla de lenguas y variedades del castellano supone, como dice Piglia, «una verdadera mezcla verbal, una materia viva» causando un efecto estilístico inédito y llamativo.

Esta idea de «lengua extranjera» determina el concepto de *desvío* de la lengua en Piglia:

El estilo de Borges ha influido retrospectivamente en la historia y en la jerarquía de los estilos en la literatura argentina. Groussac, Lugones, Borges: esa línea define las convenciones dominantes de la lengua literaria. Para esa tradición los estilos de Arlt y de Macedonio son lenguas extranjeras (2001a: 76).

Lo interesante de las palabras de Piglia es el concepto de jerarquía de estilos, y su peso en la tradición, ya que Borges y otros autores como Groussac o Lugones determinaron durante mucho tiempo el paradigma estilístico de la literatura argentina. Piglia, siguiendo el modelo gombrowiziano, ha luchado contra él en numerosas ocasiones. Esto indica la importancia que tienen «los estilos» en la tradición literaria, pero, sobre todo, confirma el énfasis que el autor de Adrogué ha empleado siempre en renovar la tradición argentina cuestionando la literatura más institucional y aportando lecturas que abran caminos nuevos. Así, Arlt y Macedonio, autores argentinos que evidentemente escribían en español, son enmarcados por Piglia, no ya en los bordes del «estilo» dominante, sino en las fronteras de lo extranjero: «Ser *en* su propia lengua como un extranjero», como dicen Deleuze y Guattari a propósito de Kafka (1975: 48). Sin embargo, para Piglia, estos autores que escriben «en su propia lengua como un extranjero», constituyen, junto a Gombrowicz un trío a partir del cual «la novela argentina se construye en esos cruces» y no en los de Borges, Groussac y Lugones. Esto supone que la lengua contiene una jerarquía establecida por los autores más institucionalizados, pero esa jerarquía puede entenderse de maneras distintas y es gracias a los desvíos que esa tradición encuentra nuevos caminos por los que transitar.

Gombrowicz era consciente de esta problemática de la lengua y de los distintos estilos del español en Argentina. Gasparini señala una de las escenas de *Trans-Atlántico* como una oposición del autor polaco al estilo dominante de Borges, tan institucionalizado: «Gombrowicz dice oponerse a los “fideos demasiado fideosos”, o

sea, una literatura demasiado literaria, demasiado “pura”» (2007: 209). El polaco utiliza la *desviación* del lenguaje para oponerse y poner en evidencia un lenguaje literario demasiado desgastado. En el prólogo que firma Gombrowicz en la edición española de *Ferdydurke* podemos entender la importancia que tuvo la traducción al español de esta novela, tanto por la dificultad de la tarea, como por el resultado, producto de un proceso alejado de los procedimientos tradicionales. Desde un primer momento Gombrowicz es consciente de que el lenguaje desplegado en sus páginas es peculiar (delirante a veces, muchas paródico, otras, sencillamente original), tanto, que producía equívocos e incompreensión en numerosos lectores. Piglia parece confirmar y proyectar esta idea del desvío de la lengua:

De la relación de Gombrowicz con las dos lenguas, del cruce entre el polaco y el español, nos queda la traducción argentina de *Ferdydurke*, publicada en 1947. Conozco pocas experiencias literarias tan extravagantes y tan significativas. Gombrowicz escribía un primer borrador trasladando la novela a un español inesperado y casi onírico, que apenas conocía. Un escritor que escribe en una lengua que no conoce o que conoce apenas y con la que mantiene una relación externa y fascinada. [...] La tendencia de Gombrowicz, según cuentan, era inventar una lengua nueva (2001a: 77).

La experiencia, «extravagante» pero también «significativa», evidencia la importancia de un lenguaje diferente y creativo, si bien, «es una mala traducción en el sentido en que Borges hablaba así de la lengua de Cervantes» (Piglia 2001a: 78). Hay un componente extraño y a la vez extranjero adherido a esta experiencia inusual y sorprendente que recuerda a las palabras de Barthes sobre la existencia de algo «extraño al lenguaje». En la relación que el escritor entabla con el lenguaje, se abre cierto distanciamiento imposible de salvar. Continúa Piglia: «Las traducciones tienen una

importancia decisiva en la historia de los estilos. El *Ferdydurke* “argentino” de Gombrowicz es uno de los textos más singulares de nuestra literatura» (2001a: 78). De manera que ese desvío de la lengua forma parte de «nuestra» literatura, dentro del panorama argentino, ya que ha habido siempre una significativa influencia literaria de las traducciones de escritores extranjeros.

Por otro lado, considero que el desvío del lenguaje en *Ferdydurke* (y posiblemente también en *Trans-Atlántico*) no solo obedece a la traducción, sino que es para Gombrowicz la materialización de la «forma» como algo liberador frente al anquilosamiento del lenguaje literario. Recordemos las palabras de Sabato, en el Prólogo de *Ferdydurke*, sobre «la Forma» en el autor polaco que se adhiere la «fossilización»; de ahí el intento de Gombrowicz por crear un lenguaje diferente y sobre todo «vivo».

Gasparini, al referirse al rechazo de *Ferdydurke* por parte de *Sur*, afirma: «El silencio de *Sur* indica también el formidable peso de esta revista para determinar, dentro del espacio intelectual argentino, la suerte de una novela, y particularmente, de una novela como *Ferdydurke*» (2007: 108). Teniendo en cuenta que Gombrowicz era todavía en esa época un autor marginal, no resulta extraño que su novela no fuera aceptada, tanto por el plano formal, tan novedoso y alejado del «lenguaje medio», como por el contenido, extravagante y fuertemente provocador. Según Deleuze y Guattari: «Lo que dice el escritor, supone una acción común, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo. El plano político ha contaminado todo enunciado» (1975: 31).

También Piglia se ha referido a la relación entre *Sur* y Gombrowicz y en el «fallo» de Borges al no haber sabido reconocer la importancia que merecía,

seguramente por no compartir los mismos gustos éticos y estéticos, y a la postre políticos:

Una de las mayores paradojas de *Sur* es no haber podido ver (en todo sentido) a Witold Gombrowicz, que vivió 30 años en Buenos Aires sin ser notado. Claro que este refinado escritor de vanguardia (uno de los mejores, si no, el mejor escritor que ha producido la literatura europea de esos años) ironizaba, de un modo que llamaré corrosivo, a costa de las pretensiones cosmopolitas de *Sur* y a menudo parecía percibir, con demasiada claridad, los mitos y las supersticiones que sostienen los valores de nuestra literatura (2001b: 71).

Piglia ha tematizado en *Respiración artificial* algunas claves sobre la tradición argentina, como en el largo diálogo mantenido entre Renzi y Marconi en el que Renzi dice, como ya he señalado, que «Borges es el mejor escritor argentino del siglo XIX» (2008: 130), lo que podría justificar su ceguera ante la obra de Gombrowicz. «El que abre [el siglo XX], el que inaugura, es Roberto Arlt», dice Piglia (2008: 133). Recordemos las palabras de Gombrowicz cuando se va de Argentina, según Vila-Matas: «Maten a Borges» (2008: 14). Esto indica que según el autor catalán el polaco percibía «con demasiada claridad» -como señala Piglia- la situación de la literatura argentina, el desfase y la tensión entre cosmopolitismo y provincianismo y la necesidad de desviar el estilo más institucional. El propio Piglia insiste en esta reflexión en *Crítica y ficción* hablando de *Sur*: «En más de un sentido habría que decir que es una revista de la generación del 80 publicada con 50 años de atraso» (2001b: 70). Más adelante continúa argumentando que este grupo intentó marcar el camino futuro de la literatura argentina: «Los herederos debían establecer y mantener la continuidad de esa tradición exclusiva. No parece que la literatura argentina haya acatado esos pronósticos» (2001b: 72).

Precisamente lo que Piglia se propone es explicar cuáles han sido los otros caminos o *desvíos* de esa tradición, de ahí su insistencia en Arlt, Macedonio y Gombrowicz como el germen de la literatura argentina del siglo XX.

Gasparini sugiere que Gombrowicz debería haberse imaginado la negativa de Borges y Ocampo ante su defensa de la literatura «inmadura». De hecho, en las primeras páginas de *Ferdydurke*, en un capítulo con elementos ensayísticos, el narrador, Pepe, parece ser consciente de que el libro que ha escrito no es apto para Maduros: «¡Eh, zote! ¡Qué tonterías escribes! ¡Qué tonto eres!» (2001: 34), le espeta la gente. En ese sentido podríamos afirmar que el entorno de la revista *Sur* y Borges a la cabeza eran bien «maduros» y que Gombrowicz, al igual que Pepe, saben que su libro está muy alejado del lenguaje institucionalizado (lo «maduro»). Más adelante, dentro del mismo capítulo, leemos: «Porque los maduros a nada tienen tanto asco como a la inmadurez, y nada les resulta más odioso» (2001: 36). Para Ernesto Sabato el asunto está claro, como ejemplifica en el prólogo de la novela: «La Inmadurez es la vida (y por lo tanto, la adolescencia, el circo, el absurdo, el romanticismo, la desmesura y lo barroco), la Forma es la Madurez, pero también la fosilización, la retórica, y en definitiva la muerte» (2001: 11).

Dice Rita Gombrowicz en el epílogo de *Ferdydurke* que la traducción española le sirvió al propio autor para la traducción al francés que realizó junto a Roland Martin. De manera que la importancia del desvío en el lenguaje del *Ferdydurke* español, que consideramos «revolucionaria» (como dirían Deleuze y Guattari), sirvió también como un referente lingüístico para el mismo autor, de cara al futuro.

La extrañeza y provocación que a veces puede suponer la manera de leer de Gombrowicz y de Piglia recuerdan a una frase de Barthes a propósito de la *Nouvelle*

critique que él encabezaba, para defenderse de los ataques sufridos por el sector más conservador de la crítica: «Porque la Nueva crítica [*Nouvelle critique*] les parece a ustedes una lengua extranjera» (Barthes 1966: 45). De nuevo la palabra «extranjera» aplicada a la lengua (en este caso referida a la *lectura*) para señalar una incompreensión que va unida precisamente a una innovación crítica, a una «revolución».

Ana Gallego, en su ensayo «Piglia y Onetti: las relaciones adúlteras con la literatura» habla de la importancia de la lectura desviada en Piglia en relación a Juan Carlos Onetti, para establecer una proyección de la poética del uruguayo en la suya propia: «Se trata de leer, como Piglia, de forma oblicua: seccionando y seleccionando los motivos, desviaciones, inversiones y parodias del universo onettiano en la obra de Piglia» (2008: 48). Esa forma «oblicua», como señala Gallego, es una impronta típicamente pigliana, como ha venido desarrollando en sus libros ensayísticos *Formas breves*, *Crítica y ficción* o *El último lector*, así como en su novela *Respiración artificial*. Si como afirma Gallego, casi ningún crítico había reparado en la influencia de Onetti en Piglia (porque no parece despertar el mismo interés –explícito– en el autor argentino como Artl, Macedonio e incluso Gombrowicz), eso no quiere decir que tal influencia no exista. Pero para Piglia no hay un camino fácil, pues su modo de lectura y escritura son «oblicuos»; la parodia, las desviaciones, son una manera de releer la tradición, no de reinventarla, pero sí de reordenarla, lo que nos permite comprender su poética.

Para el argentino, es importante también el cuestionamiento acerca de la crítica literaria que necesita –aunque no lo diga explícitamente– una renovación. Se trata de «describir de nuevo» (al igual que Barthes proponía para la *Nouvelle critique* que él encabezaba). Un desvío de la lectura que también tiene otros precedentes, como son los del formalismo ruso, Bajtín, Bretch o Benjamin, además de los estructuralistas. La manera de *leer* la tradición literaria de estos teóricos es cambio, transformación, pero

también *desvío*. Además, para Piglia crítica y narración van unidos, así como los actos de leer y escribir. «Leer y luego escribir, escribir para volver a leer; de un deseo a otro va toda la literatura y en algún lugar incierto entre los movimientos sucesivos de esa respiración continua que anima al libro asoma la figura del crítico», dice Graciela Speranza (2008: 127), refiriéndose a la manera de proceder pigliana. También afirma que el modo de leer de un escritor es un reflejo de leerse a sí mismo y cuando Piglia habla de otros libros «no puede al mismo tiempo sino hablar de los propios» (128). En efecto, Speranza añade que la lectura desviada constituye una manera de corregir el rumbo de esa obra y por tanto, hace avanzar la literatura. El propio Piglia concibe la manera de leer de un escritor como un *desvío*, ya que la lectura de los escritores marca una distancia respecto a otras pautas de la crítica:

De hecho, un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza: hay como un exceso en la lectura que hace Olson de Melville o Gombrowicz de Dante, hay cierta desviación en esas lecturas, un uso inesperado del otro texto. La discusión sobre Shakespeare en el capítulo de la biblioteca en *Ulysses* y ese capítulo es para mí el mejor del libro, es un buen ejemplo de esa lectura un poco excéntrica y siempre renovadora [...] Se trata siempre de probar un desvío [...] enfrentar la convención (2001b: 12-13).

¿No es el largo capítulo titulado «Descartes» en *Respiración artificial* una parodia de ese capítulo de la gran novela de Joyce al que Piglia hace alusión, así como del *Martín Fierro* con la payada de la segunda parte de la obra con el hijo del Moreno? En este diálogo «platónico» asistimos a una serie de planteamientos que se mueven entre la excentricidad y la brillantez. Podríamos incluso considerar que este capítulo no deja de ser una excusa para llevar al terreno narrativo cuestiones puramente

ensayísticas, como la consideración de Borges como el mejor escritor argentino del s. XIX, como el «fallo» de la cita en *Facundo* que contiene la tensión entre civilización y barbarie o la importancia de los estilos en los autores que él considera nucleares en la tradición argentina del siglo XX (Macedonio, Arlt y Gombrowicz). En esta línea tan propia de los formalistas rusos, Piglia señala, ante la pregunta de cuál sería el lector ideal: «El lector ideal es aquel producido por la propia obra. Una escritura también produce lectores y es así como evoluciona la literatura» (2001b: 55).

Otro aspecto importante para Piglia es que la lectura crítica es antes de nada una lectura estratégica, una posición desde donde el autor va a escribir sus obras: «Un escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos» (2001b: 153). Esta es una de las razones por las que *lectura* va unida a *escritura* en Ricardo Piglia, porque su *lectura* predetermina su *escritura*, como él dice cuando habla de Borges: «Me parece que se puede hacer un recorrido por la obra ensayística de Borges para ver cómo escribe sobre otros textos para hacer posible una mejor lectura de los que va a escribir» (2001b: 153). Piglia sostiene que el autor de *Ficciones* se conecta con ciertos escritores menores o con la novela policial para «ser leído desde ese lugar» (153).

El último lector empieza con una sugerente visión, la descripción de una foto de Borges leyendo con un libro pegado a la cara porque «ha perdido la vista leyendo». Unas líneas después, afirma Piglia: «Un lector es también el que lee mal, distorsiona, percibe confusamente» (2005: 19). Esta frase, unida a la foto de Borges, sirve de nuevo para ilustrar la *lectura desviada* de Piglia, su manera de enfrentarse al texto y extraer conclusiones alternas. El argentino intenta dilucidar y desentrañar hacia dónde puede ir ese texto, lo relaciona con otros textos y más que sentenciar, lo que hace es dialogar con él. De ahí su idea de «leer mal», ya que permite salirse de un trazado previsible y da

posibilidad de encontrar otros hallazgos, algo que va en la su línea de alterar la tradición: «Un ejemplo es el modo en que Borges se conecta con una tradición menor de la novelística europea como Conrad, Stevenson, Kipling, Wells, en contra de la tradición de Dostoievski, Thoman Mann, Proust, que es la vertiente central de la novela» (2001b: 153).

Esa idea de desvío o desplazamiento se sugiere también en la afirmación de que la literatura evoluciona de tíos a sobrinos. Según Sanmartín, parafraseando a Sklovski y Tiniánov: «Lo más frecuente es que un autor no se fije en su “padre” literario sino en el “tío” [...] El padre en literatura representa lo conocido, lo automatizado [...] por lo que los modelos se buscan en los tíos» (Sanmartín 2008: 239). Esta atractiva idea es tomada por el propio Piglia en su novela *Respiración artificial*: «Alguien, un crítico ruso, el crítico ruso Iuri Tiniánov, afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos)» (2008: 19). Graciela Speranza explica cómo este tipo de *lectura* ayuda a la evolución de la literatura, lo que puede crear un espacio nuevo:

La lectura *desviada* no solo muestra las relaciones de la obra en cuestión con otras obras, como esperaba Auden de los críticos, sino que *corrige* el rumbo de esas relaciones hacia la propia obra. La *mala lectura* del escritor no afecta el valor de la obra leída, sino que abre un espacio para el desvío y hace avanzar la literatura (Speranza 2008: 129).

Por otro lado, no me parece una casualidad el empleo del término «tial» (otro neologismo que crea a partir de la palabra «tío») en Gombrowicz, que desarrolla sobre todo en su novela *Ferdydurke*. Para Gombrowicz, que denostaba la idea de «Padre», normalmente adherida a la de «Patria» pero también a la de «Maestro», el concepto de

«tío» o «tía» supone un desvío de la idea totalizadora del Estado, así como de la Literatura. Gasparini afirma a este respecto:

Creo que *Transatlántico* [...] se inscribe así en el confeso propósito de renegar de aquello que Gombrowicz lee en una literatura (o al menos en la literatura polaca): el corazón sagrado y por lo tanto intocable de su virtud. Esta tarea supone deslindarse o desheredarse de la moralidad y de la belleza de una tradición, desmarcarse de lo que el ensayo sobre Sienkiewicz llama la «literatura de los padres» (2007: 183-184).

El intento del polaco por desviar la literatura hacia un camino más «tial» es evidente durante toda su obra. Así, la oposición a los «Padres» permite el progreso y la evolución. También en *Trans-Atlántico* asistimos a la idea de *desviación* unida a la de progreso por oposición a los «Padres», en una obra donde claramente la pareja «Padre-Hijo» es uno de los motivos temáticos, lo que impide precisamente el tan ansiado progreso, como muestra el siguiente diálogo entre Gombrowicz y Gonzalo acerca de la idea del «Papacidio» como liberación:

-Le dije:

-¡Oh Desquiciado! También yo estoy por el Progreso; sin embargo, tú llamas progreso a la Desviación... (2003: 92).

El desplazamiento, el «Papacidio» (como dice Gonzalo en *Trans-Atlántico*) sirven para oponerse al pasado, pero en sus lecturas, Gombrowicz arremete contra los «padres literarios», sobre todo los polacos, aunque también argentinos, porque suponen

precisamente ese estancamiento que se adhiere al concepto gombrowicziano de «forma».

El acto de *leer* es fundamental para entender la evolución de la literatura, ya que según la visión pigliana la lectura cambia según las épocas. «Nadie sabe leer, nadie lee. Porque para leer, dijo Tardewski, hay que saber asociar» (Piglia 2008: 206). Y evidentemente para saber asociar hay que conocer la tradición literaria, pero también los márgenes de esa tradición (los subgéneros como la novela policíaca o la de ciencia ficción, las malas traducciones que suponen efectos de estilos, y por supuesto, los autores no canónicos que finalmente abren nuevas vías a las propuestas por la literatura más institucional). Esa es una de las claves en la *lectura* pigliana.

Esta manera de leer no es únicamente propia a sus libros de crítica literaria, también en sus obras de ficción encontramos distintos ejemplos. Así, la estructura de la *nouvelle Prisión perpetua* refleja la particular manera de leer de Piglia, en los fragmentos que contienen esbozos de historias y reflexiones sobre escritores y obras basadas en la percepción literaria de Steve Ratliff, que son lecturas desplazadas de la tradición en las que establece vínculos entre hechos extraliterarios con los propiamente literarios.

Por todo ello, podemos afirmar que tanto Gombrowicz como Piglia poseen una cualidad inherente a su concepción de la literatura, la de percibir la tradición como un hecho literario dinámico y en constante evolución, por ello tienen esa capacidad de relacionar elementos periféricos, enriqueciendo la crítica literaria, lo que demuestra por qué sus propuestas y sus modos de leer parten de la tradición para reelaborarla. En tanto que la literatura evoluciona, las obras son susceptibles de ser releídas y por tanto analizadas continuamente.

Otro rasgo que puede ser entendido por Piglia como un desplazamiento o un *desvío* que puede crear algo nuevo es el *error*. Sklovski habla del error como posibilidad de innovación en un artículo llamado «Errores e invenciones» dentro del libro *Cine y lenguaje*:

Pero muchas veces el arte avanza gracias al planteamiento de problemas irresolubles y de errores. Un error, llevado hasta sus extremas consecuencias, puede transformarse en invención. [...] Si no consigues comprender a un individuo, esto no basta para significar que está equivocado, puede ser simplemente que tú estés retrasado (en Sanmartín 2008: 148):

Este concepto se acerca bastante a alguno de los postulados que defienden Deleuze y Guattari cuando desarrollan las ideas de «literatura menor» y «revolución» en Kafka, ya que para los críticos franceses, algunos desplazamientos acaban convirtiéndose en revolucionarios y configuran efectos nuevos, como es el caso del estilo de la lengua alemana en el autor de *El castillo*. Otra de las posibilidades que Tinianov confiere al «error» es la de cambio y «desvío», que puede acabar por renovar el sistema literario:

Pero está claro que «lo inconcluso» o lo «fragmentario» serán percibidos como un error, como una desviación del sistema, y únicamente sobre su trasfondo como un nuevo principio constructivo. A decir verdad, cada deformidad, cada «error», cada «irregularidad» de la poética normativa es potencialmente un nuevo principio constructivo (tal es, especialmente, la utilización de los descuidos y de los «errores» lingüísticos como medio de desplazamiento semántico en los futuristas) (Tinianov 1992b: 215).

El «nuevo principio constructivo» a partir de un «error» o «irregularidad» en el plano lingüístico ha sido ampliamente tratado por Piglia en sus teorías sobre la traducción y el estilo literario, centrándose en autores como Roberto Arlt y Witold Gombrowicz.

El *error* es un aspecto tematizado en la novela *Respiración artificial*, como el caso de la fotografía que hizo un filósofo argentino de la casa del vecino de Heidegger en Friburgo, pensando que se trataba del domicilio del pensador alemán:

Recordando la anécdota de un filósofo argentino que luego de hacer su peregrinación iniciática a Friburgo había fotografiado con devoción, pero equivocándose, la casa vecina; foto de la morada falsa que exhibía, si no con discreción, al menos con respeto sobre una de las paredes de su oficina en la universidad con un cartelito, abajo, donde había escrito, ese filósofo argentino: *Aquí habita hoy la verdad del Ser*. Lo que muestra, se divertía Astrada, la exactitud filosófica de ese error fotográfico: porque sin duda la morada del ser queda *al lado* de Heidegger (2008: 172).

En este caso, un error más o menos banal, sirve de pretexto para parodiar una idea filosófica, pero también parece reflejar la posición de «barbarie» de lo argentino frente a lo europeo. Esta tensión entre la «erudición europea» y la «erudición fraudulenta» se refleja de manera mucho más significativa en la famosa anécdota de la cita errónea que abre el *Facundo*:

Sarmiento escribe entonces en francés una cita que atribuye a Fourtol, si bien Groussac se apresura, con la amabilidad que le conocemos, a hacer notar que Sarmiento se equivoca. La frase no es de Foutrol, es de Volney. O sea, dice Renzi, que la literatura

argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada. Sarmiento cita mal (Piglia 2008: 131).

Piglia relaciona esta anécdota con las «citas fraguadas, apócrifas, falsas» de Borges, por lo que detrás de este tipo de error subyace una tensión típicamente argentina. Pero incluso un error puede ser fundacional: «La literatura argentina se inicia con [...] una cita falsa» (2008: 131). Hay una predilección por el enciclopedismo muy unido a la tradición argentina, y para Piglia se fundamenta con el *Facundo*. Sabato habla de «nuestro sentimiento de inferioridad y nuestra loca arrogancia con relación a Europa» (2001: 14). Ahí se encuentra la clave del error, en el intento de ser «europeo». El autor de *Prisión perpetua* une la idea de Sabato acerca del complejo y «loca arrogancia con relación a Europa» con la novela fundacional de la tradición argentina:

A partir de ahí podríamos ver cómo prolifera, en Sarmiento pero también en los que vienen después hasta llegar al mismo Groussac [...], cómo prolifera esa erudición ostentosa y fraudulenta, esa enciclopedia falsificada y bilingüe. Ahí está la primera de las líneas que constituyen la ficción de Borges: textos que son cadenas de citas fraguadas, apócrifas, falsas, desviadas (2008: 131).

En este mismo libro Piglia afirma: «La literatura nacional es la que define las transacciones y los canjes, introduce deformaciones, mutilaciones, y en esto la traducción, en todos sus sentidos, tiene una función básica» (2008: 74). Si *Facundo* es la novela «fundacional» argentina porque «la clave es el carácter argentino de ese libro», las deformaciones, los desvíos y los errores funcionan como marcas y tensiones que acaban conformando un modelo de tradición.

Hay otro tipo de error, más cercano al azar, que Tardewski relata a Renzi como su gran «hallazgo», sobre un posible encuentro entre Kafka y Hitler en Praga, que logró por un equívoco en su investigación sobre otro tema:

Lo fundamental fue otra cosa; lo que resultó un descubrimiento y un hecho decisivo para mí fue la lectura de una anotación marginal, una breve nota a pie de página, resultado del puntillismo y la manía de exactitud del historiador alemán cuya edición de *Mein Kampf* yo manejaba esa tarde. Kluge señalaba que Hitler había pasado esos meses refugiado en Praga. En esa nota al pie agregaba, al pasar, para demostrar lo detallado de su investigación, que uno de los sitios frecuentados casi diariamente por Hitler era el café Arcos, en la calle Meiselgasse de Praga, lugar de encuentro de cierto sector de la intelectualidad checa de habla alemana, los «arconautas», como llamaba Kart Kraus a los artistas, escritores y bohemios que se reunían en ese bar.

Al leer esa pequeña nota al pie se produjo una instantánea conexión, lo único parecido a eso que los científicos y los filósofos suelen experimentar, o al menos describir con alguna frecuencia, y que llaman un *descubrimiento*: la inesperada asociación de dos hechos aislados, de dos ideas que, al unirse, producen algo nuevo. En mi caso se trataba de la conexión entre dos textos leídos de un modo sucesivo y del todo casual (2008: 203).

Grzegorzcyk, hablando del descubrimiento de Tardewski, subraya esta idea pigliana que casi parece un aforismo: «El equívoco puede ser productivo» (1996: 31)

Ante una literatura demasiado «madura», donde la «forma» establece unos valores casi siempre firmes, el *error* es la puerta que permite traspasar ese umbral para descubrir nuevos caminos literarios. Piglia comenta, parafraseando a Borges, la importancia de la lectura errada: «Cierta arbitrariedad, cierta inclinación deliberada a leer mal, a leer fuera de lugar» (2005: 28). Esa «inclinación» a leer «mal» es una manera de buscar «nuevos principios constructivos». Por eso Piglia afirma que se puede

leer filosofía como ficción «por un desplazamiento y un error deliberado», lectura errónea que hace avanzar a la tradición. Para Piglia, el error no está solo unido a la lectura, también a la escritura. Un ejemplo es el ya abordado sobre la traducción de *Ferdydurke* al español. También en *Respiración artificial* Tardewski habla de la traducción de su ensayo, escrito originalmente en inglés y que manda traducir al español a «una chica, me acuerdo, que no sabía ni polaco ni inglés».

Otro rasgo característico en Piglia con reminiscencias gombrowiczianas viene de la mezcla de ensayo y novela. Ya en el prólogo de *Ferdydurke*, Sabato apunta a la importancia del ensayo dentro de esa ficción, manifestado ya desde el primer capítulo: «El rapto». Saer habla de «novela-ensayo» cuando se refiere a *Respiración artificial* (2008: 160), aunque posteriormente la denomina «simplemente novela». Sin duda, uno de los aspectos que más llamó la atención de *Respiración artificial* fue la mezcla de géneros, así como el uso de diálogos como un espacio para discutir ideas. Vila-Matas también resalta la peculiar poética de Piglia: «Como ya dijera Juan Villoro, toda la obra de Piglia es una *puesta en duda* de los valores entendidos, una forma creativa de la desconfianza» (2008c: 363). Más adelante, el autor de *Doctor Pasavento* emparenta al argentino en una tradición «culta y cervantina, que se dedica, entre otros asuntos, a borrar los límites entre los géneros» (2008c: 364).

Podríamos considerar *Respiración artificial* como un cruce con el ensayo, incluso como un ensayo intercalado en una ficción forzada para albergarlo. Si quitáramos los elementos discursivos de la segunda parte: «Descartes», como «dijo Renzi», «dice», etc, o las escasas acotaciones que demuestran que Tardewski y Renzi están en el club de ajedrez y caminan hacia la casa de Tardewski, quedaría un esqueleto de contenidos típicos del género ensayístico.

También es importante el uso del género epistolar, que sirve de vehículo para mantener el contacto entre algunos personajes, como Enrique Ossorio o Maggi y Renzi, ya que también permite plasmar numerosas reflexiones e ideas literarias. Tanto los diálogos como las cartas sirven de espacio para albergar lo ensayístico. Gombrowicz hace algo parecido en *Ferdydurke*. Ya en el primer capítulo el narrador comienza a relatar el sueño que ha tenido y a partir de ahí entramos en un ámbito donde se mezclan la historia que ha soñado y las reflexiones acerca de la madurez y la inmadurez.

Piglia se pregunta continuamente desde dónde narrar, desde qué tradición y a partir de qué elementos. Por ello, la propia novela es un espacio de reflexión sobre sí misma que se convierte en materia novelesca, como una forma de metalenguaje. En *Prisión perpetua* la alternancia de elementos ensayísticos, incrustados en numerosas frases y reflexiones, con fragmentos ficticios muy breves alcanzan una fusión natural en el discurso para cuestionar los elementos de la narración. La crítica ha reparado en esta circunstancia tan típica de Piglia. Matías Néspolo señala: «¿Cómo definir a Piglia? Piglia es un brillante narrador que escribe crítica literaria. Es un teórico de la literatura agudo y perspicaz que escribe ficciones» (2008: 352). Según Gasparini, el tan pigliano uso de la crítica como una forma autobiográfica podría provenir de Gombrowicz, quien vierte en su *Diario* (y también en *Ferdydurke*) numerosas reflexiones críticas.

En apenas cincuenta páginas, *Prisión perpetua* logra sintetizar varios géneros: diario, relato, esbozos, ensayo. El ensayo está creado a partir de citas y fragmentos, porque para Piglia, como ya hemos visto en su forma de *leer*, la literatura está abierta a diversos géneros y a la fragmentación. De ahí uno de sus títulos más importantes: *Formas breves*, texto difícilmente clasificable, ya que contiene una fusión heterogénea en la que se mezcla diario, ensayo, relatos, crítica literaria. De hecho, es interesante cómo la propia editorial Anagrama no parece clasificarlo de una manera clara, pues a

pesar de que en la contraportada se habla de «composición», «libro» y «volumen», no lo adscriben a ningún género. Sin embargo, está publicado en la colección «Narrativas hispánicas» y por lo tanto adscrito a la ficción. También la *nouvelle Nombre falso* alberga formas ensayísticas. El comienzo de este texto dice: «Esto que escribo es un informe o mejor un resumen» (2002: 97). El propio narrador no está seguro de aclarar qué ha escrito, tal vez porque es difícil de saber, pues es un informe literario sobre un manuscrito de Roberto Arlt, pero también una edición crítica con notas a pie de página que explican diversos aspectos textuales o literarios de su obra.

En la contraportada de *Nombre falso* leemos: «El atractivo y la originalidad de su estilo inigualable residen en ese cruce en el que desaparece la preocupación por distinguir el papel de crítico del de escritor». Piglia lee de manera desviada, también escribe (con)fundiendo los géneros, los discursos, los registros, porque lo que más le interesa es asimilar todas las formas de escritura, y en esa escritura el ensayo le permite leer la tradición, cuestionar los materiales narrativos, porque para él *lectura y escritura* son dos caras de una misma moneda.

3. 3. La parodia

Piglia trabaja el legado de la tradición para realizar distintos homenajes por medio de la parodia. Sus tres escritores predilectos de la literatura argentina del siglo XX están parodiados en su ficción: Roberto Arlt, en *Nombre falso*; Macedonio Fernández, en *La ciudad ausente*, y Witold Gombrowicz en *Respiración artificial*. Con ello, Piglia no solo homenajea a sus autores favoritos, sino que parte de ciertas características artletianas, macedonianas o gombrowiczianas para jugar con ellas y confrontar la influencia de esos autores en la tradición argentina. La relectura de la

tradición no implica solamente hacer un homenaje. Mariangel Di Meglio plantea a propósito de *Nombre falso* que «en lugar del típico discurso laudatorio que ofrece una semblanza biográfica o crítica de un personaje, la obra de Piglia nos aproxima a la figura de Roberto Arlt de una manera compleja e inusual» (2005). Es cierto que el autor argentino acostumbra a acercarnos la obra de ciertos autores de manera compleja, enfrentando aspectos inherentes a sus poéticas, cuestionándolos continuamente, lo que siempre acaba por enriquecer su propuesta y nos hace descubrir una nueva manera de acercarnos a esos textos. La lectura de *Nombre falso* no resulta fácil, el lector debe estar muy atento y no perder ni un ápice de concentración. En este texto, Piglia aborda un relato que narra el descubrimiento de un texto apócrifo de Arlt, un tema típicamente borgeano, envuelto en una enredada trama. Piglia funde el ambiente marginal y la poética del fracaso «que recorre la literatura argentina» (2001a: 98) con la del crítico literario de herencia borgeana.

Señala Bajtín que la parodia es «una de las formas de representación del discurso directo del otro» (1978: 411), y bajo esta definición veremos algunos ejemplos del tratamiento de la parodia en Piglia. También veremos cómo el autor polaco es un referente literario para él, y toda esta lectura paródica sobre Witold Gombrowicz tiene su culminación en el personaje de Tardewski. Según Tiniánov: «La comicidad es un matiz que acompaña habitualmente a la parodia, pero de ninguna manera es un matiz de carácter paródico mismo» (1992a: 170). En Gombrowicz la parodia contiene un alto carácter cómico, lo que inscribe un distanciamiento ante la magnitud de la tragedia que subyace en su obra (*Ferdydurke*, *Trans-Atlántico*). Piglia la utiliza para jugar con los elementos literarios y transformarlos en una forma nueva, confrontando la tradición con una «lectura» actual. Según Sklovski: «*Eugenio Oniegin*, tal como *Tristram Shandy*, es una novela paródica. En ambas, no se parodian las costumbres y los tipos sociales de la

época, sino la propia técnica de la novela, su mecanismo» (1992: 188). En esta línea, y teniendo en cuenta la predilección de Piglia por abordar temáticamente los materiales narrativos, la parodia pigliana es un añadido más a la reflexión de ese discurso metaliterario que juega con sus mecanismos.

Sanmartín aclara algunas cuestiones relacionadas con la parodia a propósito de Tiniánov:

Lo que se produce siempre, pues, es una confrontación entre las obras del pasado y las del presente. Si, en esta conformación, la obra presente tiende a buscar un puente de armónica correspondencia con el pasado, Tiniánov habla de «estilización». Si, por el contrario, la confrontación es discordante, si la estilización se subraya o motiva de manera cómica, estamos ante una «parodia» (2008: 215).

Un caso de parodia «completa» sería *El Quijote*, porque empezó siendo una obra donde la estilización estaba al servicio de la ridiculización, transformando materiales tradicionales ya desgastados de la novela de caballerías. Pero después, ese plano se fue estilizando hasta adoptar un estilo nuevo. «Sin embargo, a veces, el segundo plano crece tanto que la parodia se convierte a su vez en estilo: un estilo que surge como novedad y que reemplaza los viejos procedimientos» (Sanmartín 2008: 215). Por lo tanto, y siguiendo a Tiniánov, la parodia ayuda a que la forma evolucione, de manera que propicie un cambio literario.

Tanto *Ferdydurke* como *Trans-Atlántico* contienen muchos elementos paródicos, desde algunos personajes (Pepe podría considerarse una parodia del propio Gombrowicz: treinta años, residente en Varsovia, ha escrito una novela y se debate entre la tensión de la «forma» y la «inmadurez») hasta elementos literarios, como el

duelo o la biblioteca de Gonzalo en *Trans-Atlántico*, una biblioteca que recuerda en su tono paródico al relato borgeano «La biblioteca de Babel». Hay que decir que la biblioteca de Gonzalo es enorme, e incluso el propio Gonzalo ha contratado «lectores» porque es imposible leer tantos volúmenes. Podríamos ver aquí un guiño irónico a la capacidad lectora de Borges, a su pretensión de querer leerlo todo y así plasmarlo en sus escritos:

-¡Ah, sí, la Biblioteca! –dijo Gonzalo–, la Biblioteca; pero, qué de problemas me da, qué de conflictos me produce. Contiene las Obras más preciosas, las más veneradas, escritas por los máximos genios [...] pero, de qué me sirven, Señores, si se muerden, se muerden una a otra [...] porque hay Demasiadas [...] Entonces yo, señores, he debido contratar Lectores, y les pago un buen sueldo, porque me da vergüenza que todas estas obras se queden sin ser Leídas, pero son Demasiadas (2003: 130).

Piglia rescata algunos elementos gombrowiczianos, pero también realizará parodias como un ejercicio de reconocimiento y de confrontación. Por ejemplo, si nos centramos en un personaje como el Conde Tokray en *Respiración artificial*, podemos encontrar rasgos paródicos que recuerdan a una mezcla del Barón, Pyckal y Ciumkala de *Trans-Atlántico*. El propio Tardewski sugiere al describirlo que se trata de una parodia, para después, negarlo: «¿Lo ve usted caminar?, le digo a Renzi; su modo de andar es como una cita mal empleada de las maneras que las institutrices francesas enseñaban a los jóvenes de la nobleza rusa» (2008: 125).

Según Grzegorzcyk: «La actitud paródica e iconoclasta frente a la tradición literaria aparece también en *Respiración artificial*. [...] Leopoldo Lugones, por su horror a la mezcla, es el que ha desempeñado el gran papel en la definición del estilo

literario en Argentina» (1996: 27). Este tema del «Poeta Nacional» ya aparece en *Trans-Atlántico* en el famoso duelo entre Gombrowicz y el Poeta Local (también en *Ferdydurke* asistimos a una escena paródica sobre los valores literarios nacionales), en el que se enfrentan por medio de citas literarias y pericia retórica, delante de consejeros de la Embajada polaca en Buenos Aires y de varios intelectuales argentinos.

Los elementos paródicos de Piglia llegan incluso a los títulos de sus obras, como es el caso de los capítulos de *Respiración artificial*, que remiten a dos importantes autores; el primero, «Si yo mismo fuera el invierno sombrío», es una parodia del título de Calvino *Si una noche de invierno un viajero*, seguramente apelando al lector activo que proclamaba el italiano para reconstruir una trama compleja, que además tiende a la fragmentación del «yo» del personaje principal. El capítulo pigliano precisa mucha atención para unir ideas argumentativas y sugiere esa reconstrucción del «yo» encarnado por Enrique Ossorio. Asimismo, en el caso del segundo capítulo «Descartes», según Isabel Quintana: «El gesto paródico del título es claro» (2001: 78), ya que este capítulo es un largo diálogo, donde se debaten cuestiones de literatura, filosofía o política. Para la filosofía cartesiana no hay lugar a la duda si se razona, sin embargo, Tardewski y Renzi, a pesar de sus razonamientos, están llenos de dudas, mientras crece la incertidumbre ante la espera de Maggi.

Ricardo Piglia, que ha citado con frecuencia al crítico Roland Barthes, titula una de sus obras más celebradas *Crítica y ficción*, lo que lleva a pensar en el libro de Barthes, *Critique et vérité*. ¿Hay algún atisbo de homenaje o influencia del filósofo francés en el libro de Piglia? Seguramente, pues podría leerse en clave paródica el concepto de «verdad» frente al de «ficción», ya que para Piglia el concepto de «verdad» tiende más a un nivel narratológico que científico. Además, ya sabemos de su predilección por mezclar los géneros, pues la idea de «crítica» hace alusión al ensayo y

el pensamiento y «ficción» a lo novelesco. Lo mismo ocurre con *Formas breves* y su referente *Sombras breves*, de Walter Benjamin. El argentino se propone de nuevo mezclar géneros (ensayo, cuento, diario, apuntes), así como sugerir la obra del filósofo alemán por medio del adjetivo «breves» junto a un sustantivo muy similar fonéticamente a «sombras» como es «formas», que incluso supone una deformación de su significado, porque una sombra no deja de ser una forma, aunque un tanto volátil.

La parodia también puede jugar un elemento propiamente novelesco, el de sustituir la falta de experiencia y aventuras. En este sentido, *Ferdydurke* es una novela de herencia cervantina (¿no es *El Quijote* una enorme parodia ante la negación de historias y experiencias de Alonso Quijano?). Ante la idea benjaminiana de que solo se puede superar la falta de experiencias por medio de la parodia, el vehículo para que la parodia tome forma es la novela. En *Respiración artificial* la parodia no adopta un tono cómico, pero sí de mecanización de un procedimiento y de organización de un nuevo material. Ante la falta de experiencia, el relato se convierte en el marco idóneo para producir esa experiencia por medio de la narración, pero al final lo que se obtiene es una parodia de la experiencia o de la falta de aventuras:

Ya no hay aventuras, me dijo, solo parodias. Pensaba, dijo, la parodia había dejado de ser, como pensaron en su momento los tipos de la banda de Tiniánov, la señal del cambio literario para convertirse en el centro mismo de la vida moderna. [...] Sencillamente se me ocurre que la parodia se ha desplazado y hoy invade los gestos, las acciones. Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan solo parodias [...] ¿O no es la parodia la negación misma de la historia? (2008: 112).

En la misma línea, Milan Kundera ha reflexionado sobre la falta de aventuras en la novela moderna: «¿Acaso ha pasado a ser su propia parodia?» (1986: 20).

También los géneros pueden ser un objeto de representación paródica en obras como *Respiración artificial*, *Prisión perpetua* o *Nombre falso*, con la utilización de las cartas como vehículo literario en el que plasmar la experiencia, los textos apócrifos o los fragmentos de diarios. *Respiración artificial* está configurada con fragmentos de citas y parodias que aúnan géneros diversos y discursos diferentes. Uno de estos géneros aquí caracterizados paródicamente es precisamente el epistolar, utilizado por varios personajes (Maggi, Renzi, la mujer escritora), pero también es debatido por uno de los narradores, Renzi, quien por medio de una carta analiza la suerte de este género y afirma: «Entonces el género epistolar ha envejecido y sin embargo te confieso que una de las ilusiones de mi vida es escribir alguna vez una novela hecha de cartas» (2008: 34). Se desprende de esa opinión de Renzi la idea paródica de sustituir precisamente la experiencia que otorga la narración por las cartas, seguramente porque la experiencia ha sido sustituida por la parodia. Por su parte, la correspondencia entre la lectora-escritora y Marconi en esta misma novela remite a la relación epistolar entre Kafka y Felice Bauer, que el propio Piglia se encarga de analizar en su libro *El último lector* y supone una parodia del género epistolar desplazado en Kafka. Como viene siendo habitual, Piglia utiliza un referente literario, un «objeto de representación» y lo desvía hacia una visión personal que no deja de ser un reconocimiento a su referente kafkiano.

Otro tipo de revisión paródica que Piglia realiza como desplazamiento sería el duelo, uno de los motivos temáticos más recurrentes en Gombrowicz. Así lo señala Grzegorzczuk en *Respiración artificial*: «Los temas predilectos de Gombrowicz la atraviesan: el duelo-batalla simbólica» (1996: 19). Recordemos la importancia temática del duelo en *Ferdydurke* y *Trans-Atlántico*. En el caso de *Ferdydurke* se observa en el

duelo entre los adolescentes del colegio, sobre todo entre Sifón y Polilla, siempre con un trasfondo satírico-burlesco que pone en evidencia aspectos sobre el comportamiento de los adultos y de los sectores sociopolíticos más conservadores. En *Trans-Atlántico*, asistimos, por un lado, a la batalla literaria entre el poeta local y Gombrowicz, después, al duelo entre el padre de Tomasz y Gonzalo por el honor mancillado de Tomasz.

A este respecto, me detengo en un pasaje de *Respiración artificial* donde el senador cuenta la historia de su padre, muerto en un duelo: «Entonces mi padre murió en un duelo. Por defender el honor de su padre. Los lazos de sangre son lazos de sangre. Sobre todo lazos. De sangre. La familia es una institución sanguinolenta; una amputación siempre abyecta del espíritu» (2008: 50). Por un lado, tenemos la presencia del duelo como algo negativo (la muerte), pero también su relación con la «mancillación» de la familia y el honor. En el caso de Tomasz (en *Trans-Atlántico*), reta a duelo a Gonzalo porque este ha intentado seducir a su hijo, lo que considera el viejo Tomasz una «ofensa». En el caso del padre del senador se trata justo al revés, de defender el honor del padre: «Entonces mi padre murió en un duelo, por defender el honor de su padre» (2008: 50). Gombrowicz acude a recursos satírico-burlescos para ridiculizar los valores tradicionales del «honor» y «la familia» acrecentados por la homosexualidad de Gonzalo el «Puto».

El duelo tiene otros usos paródicos en *Trans-Atlántico*, como el enfrentamiento verbal entre Gombrowicz y el poeta local. Piglia ha hablado de este duelo en *Respiración artificial* como una tensión típicamente argentina y a partir de él ha tematizado a lo largo de su obra la cuestión sobre el duelo Gombrowicz-Borges, lo marginal y lo institucional, lo moderno y lo clásico. Un ejemplo evidente es el capítulo «Descartes», donde primero Renzi y Marconi y luego Renzi y Tardewski debaten sobre cuestiones literarias argentinas, sobre Sarmiento como el «padre» de la novela

argentina, o la visión de Borges como el mejor autor del siglo XIX, proponiendo distintas maneras de releer la tradición y buscando nuevas conclusiones mediante verdaderos duelos dialécticos.

Podríamos afirmar que Piglia, a partir de cierta lectura de Gombrowicz, lleva a su novela la esencia del duelo en un sentido político y literario (por medio de un tratamiento dialéctico en ambos casos), donde el elemento paródico funciona como un desplazamiento y se sirve de él para confrontar elementos literarios y así rearmar la tradición. La parodia de Piglia está exenta de humor (al menos de manera explícita). Recordemos a Tiniánov: «La comicidad es un matiz que acompaña habitualmente a la parodia, pero de ninguna manera es un matiz del carácter paródico mismo» (1992a: 170).

Habría otro tipo de duelo paródico en el que Piglia reta al lector. Dice Grzegorzcyk a propósito de la segunda parte de *Respiración artificial*: «El lector es testigo y participa en una controversia sobre la tradición argentina» (1996: 19-20). La posición del lector y su participación en la novela es ambivalente, pero siempre similar a un duelo: unas veces como testigo, otras como duelista. Witold Gombrowicz y Ricardo Piglia se sirven de la parodia para crear algo nuevo por medio de un desplazamiento o un desvío del «objeto de representación». Si en un primer momento ambos utilizan elementos paródicos para poner en evidencia elementos literarios gastados de la tradición, después logran que esos usos paródicos adopten formas nuevas y hasta estilos nuevos, lo que finalmente les lleva a reemplazar los viejos procedimientos. Su escritura *desviada*, así como su lectura *desviada*, se complementan con un uso de la parodia que acentúa aún más la evolución de la narrativa y los desplazamientos que conforman una estilización de los elementos literarios, usando la deformación como eje vertebrador de su «objeto de representación».

3.3.1. Tardewski: homenaje paródico

La historia de Tardewski en *Respiración artificial* ha dado lugar a muchas interpretaciones, y sin duda este personaje supone el homenaje más explícito a Gombrowicz en la literatura de Piglia. Dice Christian Estrade: «La invención o reinención de escritores reales o imaginarios, toma así un lugar de suma importancia en la obra de Ricardo Piglia (2008: 85). Mientras en *La ciudad ausente* Piglia homenajea a Macedonio Fernández por medio de la máquina de contar historias o en *Nombre falso* tematiza una variación de Arlt por medio de un texto apócrifo, en *Respiración artificial* el gesto paródico viene a mostrar un homenaje a Witold Gombrowicz, lo que supone la culminación de lo que él mismo ha denominado como los tres autores sobre los que se funda la tradición de la narrativa argentina.

Renzi, el personaje principal de *Respiración artificial*, habla con Tardewski acerca de Borges y de los homenajes que éste realizó en su obra, argumentando que lo importante no es leer las opiniones de Borges, sino «mirar sobre quién ha escrito Borges en su ficción» (2008: 140). Esta frase sobre Borges supone un precedente que después él mismo llevará a cabo en sus obras, donde abundan los diálogos y las reflexiones provocativas, las lecturas desviadas y los hallazgos literarios. Podemos, en ese sentido, leer a Piglia desde sus autores predilectos. Es el caso de Kafka, Joyce, Faulkner⁴², Borges, Macedonio, Arlt, y por supuesto, Gombrowicz, él mismo parece reconocerlo cuando delega sus opiniones literarias en un personaje como Renzi. En este mismo capítulo, Renzi habla de Borges con Marconi y defiende la lectura atenta para comprender las «transposiciones» típicamente borgeanas. Eso demuestra que la

⁴² Conviene señalar que estos autores fueron considerados al comienzo de sus carreras como menores, si bien desde hace ya varias décadas forman parte del paradigma de la novela del siglo XX.

literatura de Piglia, como la de Borges, se construye a partir de homenajes, se alimenta de literatura.

Del mismo modo, Tardewski culmina su homenaje a Witold Gombrowicz. Pero hay una diferencia sustancial. Tardewski es un fracasado que acabaría sus días perdido en una ciudad de provincias de Argentina, mientras que Gombrowicz, que bien podría adoptar la forma de fracaso del mismo Tardewski durante muchos años de su vida, volvió finalmente a Europa (a Francia) donde lograría el reconocimiento internacional. De manera que la historia de Tardewski podría ser la de Gombrowicz si se hubiera quedado definitivamente en Argentina, es decir, es un *desvío* de la vida de Gombrowicz. Piglia construye una versión paródica del Witold Gombrowicz fracasado. Dice Alan Pauls hablando del autor polaco: «El descolocado [refiriéndose a Gombrowicz] es el Anómalo, el que está fuera de toda proporción, aquel en el que fracasan todas las escalas, una suerte de pura inconmensurabilidad» (1996: 245). Esa es la imagen que se construyó Gombrowicz mientras estuvo en la Argentina durante casi veinticinco años. Una posición que le permitiría –desde el fracaso– analizar la realidad, tanto literaria como política, de una manera más libre, sin contaminación de elementos exteriores que deformaran su propia visión. También Pauls habla de su peculiar carácter, de sus «insolentes modales literarios» (1996: 244), que, como a Tardewski, lo mantuvieron siempre alejado de los círculos más institucionalizados. Tardewski es rechazado por el ámbito universitario de Buenos Aires en cuanto da sus opiniones sobre Ortega y Gasset y el conde de Keyserling. Lo mismo ocurre con Gombrowicz y el círculo de Borges y Ocampo y con el Gombrowicz de *Trans-Atlántico*. Ambos permanecen escondidos en su soledad, pero no porque ellos lo hayan querido así, sino porque han sido rechazados por los círculos culturales bonaerenses. Como afirma Pauls: «Que Gombrowicz permaneciera en la Argentina casi un cuarto de siglo parece más una cuestión *de estilo*

que una insidiosa fatalidad histórica» (1996: 244). Un *estilo* relacionado con su «inmadurez», porque Gombrowicz produjo una «forma» con una coherencia ética y estética. De ahí la poética del fracaso de Tardewski, lo que le permitiría seguir siendo fiel a sus principios, ya que desde el fracaso podía permitirse la «inmadurez» frente a la idea totalizadora de «forma». El estilo como una forma de vida. Eso es lo que demuestra Tardewski al viajar a la provincia argentina, trabajando como profesor de idiomas, en vez de haber continuado su prometedora carrera profesional en los ámbitos de la universidad, tras haberse formado en Cambridge bajo la tutela de Wittgenstein. La historia que Tardewski le cuenta a Renzi no solo sirve como homenaje al autor de *Ferdydurke*, también refleja uno de los motivos que más han importado a Piglia en cuanto a la tradición argentina, la tensión entre civilización y la barbarie, que siempre ha acompañado a la literatura de este país desde la escritura del *Facundo*, de Sarmiento. Así lo señala el propio Tardewski respecto a su situación en Argentina:

En este sentido, le digo, mi situación le parecía al profesor la metáfora más pura del desarrollo y la evolución subterránea del europeísmo como elemento básico en la cultura argentina desde su origen. Todas las contradicciones de esa tradición se encarnaban en esos intelectuales europeos que habían vivido en la Argentina y yo no era más que un ejemplo final de su paulatina disgregación (2008: 113).

Podría también leerse el largo capítulo de *Respiración artificial* en que dialogan Renzi y Tardewski como un posible encuentro entre Piglia y Gombrowicz, como el deseo del argentino de dialogar con el polaco sobre la literatura de su país, como un espejo deformado de la historia sobre el encuentro entre Hitler y Kafka que se cuenta en la novela. En definitiva, como un desvío o una parodia.

Insiste Grzegorzcyk en que hay que leer a Piglia desde Gombrowicz, y prueba de ello es *Respiración artificial*: «La novela de Piglia representa a la vez el intento más complejo de evaluar el legado que Gombrowicz ha dejado en la cultura argentina» (1996: 19). Cuando Tardewski relata a Renzi su biografía, sus grandes expectativas cuando era estudiante en Cambridge y el posterior peregrinaje a la Argentina, encontraremos numerosos datos similares a los de la vida de Gombrowicz. Tardewski cuenta que, desde su llegada a Buenos Aires, uno de los filósofos más admirados en los círculos universitarios era Ortega y Gasset, a quien denomina «Rey de los Asnos Españoles» o «Asno I», lo que provocaría el distanciamiento de sus compañeros argentinos. Encontramos en esta historia algunos visos paródicos de la procacidad e irreverencia de Gombrowicz (como explica Gasparini) que indudablemente reflejan su particular carácter, pero, sobre todo, tienen un antecedente expreso en la novela *Trans-Atlántico* y la adjetivación cargada de ironía en los nombres de los personajes. Ambos, Gombrowicz y Tardewski, han hecho del exilio una «forma» marginal y periférica para combatir la «madurez» del nacionalismo de la «Patria», lo que supone una mirada crítica hacia la Europa fascista y la Argentina europeizante.

Hay un referente claramente gombrowicziano en la escena donde Tardewski mantiene una discusión con los intelectuales de la Facultad de Filosofía bonaerense sobre Keyserling y Wittgenstein, que recuerda a la mantenida por el personaje Gombrowicz y el poeta local en *Trans-Atlántico*, donde este último abusa de su verbosidad y no escatima en acudir a citas literarias:

-Han hablado de mantequilla mantequillosa... Desde luego, la idea es interesante..., sí, una idea muy interesante... ¡Lástima que no sea nueva, porque ya Sartorio la expresó en sus Églogas! [...]

-¿Qué diablos me importa saber lo que dijo Sartorio cuando soy yo quien habla? (2003: 58).

Con esta batalla dialéctica, Gombrowicz muestra la tensión que tanto preocupa a Piglia sobre el «sentimiento de inferioridad y nuestra loca arrogancia» que mencionaba Sabato. La exclamación de Gombrowicz, «cuando soy yo quien habla», condensa la visión de su poética, donde importa la «mirada» del escritor y su obra, frente a la erudición llena de citas típicamente argentina (sea Borges o Mallea). Según Gasparini:

Si Gombrowicz cultiva así, desde la experiencia de un Yo radical, el ferdydurkista desfachamiento de la Cultura para acabar con toda subordinada relación de admiración, Borges, sabemos, ha labrado una literatura que se fundamenta en la erudición y en el reconocimiento y reescritura de los grandes símbolos de la cultura occidental (2007: 128).

Gasparini habla de esta tensión cuando afirma que para Piglia el *Facundo* «constituye la obra nuclear de la literatura argentina: manejo desmesurado de citas, búsqueda de legitimación y una escritura que se quiere pretextar en la lucidez del análisis y del pensamiento» (2007: 134). Para este crítico, es parecida la lucha de Gombrowicz contra este tipo de literatura institucional.

Por otro lado, el personaje de Tardewski, más allá de constituir un homenaje a Gombrowicz, guarda ciertos paralelismos con otros importantes personajes piglianos, como Ratliff o Kostia. Se trata de dos personajes que también hacen de sus vidas «una cuestión de estilo» y que evidencian el fracaso como eje vertebrador de sus vidas. Ambos son muy inteligentes y tienen gran capacidad para contar historias, pero se han

quedado en proyecto (Ratliff) o en una especie de Max Brod (Kostia). Sin embargo, el caso del personaje trasunto del polaco contiene muchos rasgos que muestran un lado marginal muy cercano al de Gombrowicz.

Otro ejemplo de esta escritura paródica relativa a Gombrowicz lo hallamos cuando Tardewski cuenta cómo descubrió la historia sobre el encuentro entre Hitler y Kafka y después, ya en Argentina, buscó una manera de publicar su ensayo: «Lo redacté en inglés y lo hice traducir en una casa de la calle Talcahuano por una chica, me acuerdo, que no sabía ni polaco ni inglés, pero que conocía tan bien el español que hizo, creo, una excelente traducción» (2008: 180). Ya conocemos la opinión que le merece a Piglia la importancia de las traducciones y en especial el interés que ve en el *Ferdydurke* argentino, pero en este caso asistimos a una deformación de este singular hecho por medio de una traducción de otra traducción, pues la lengua materna de Tardewski es el polaco y no el inglés (a pesar de que domina esta lengua), por ello, el gesto paródico estriba en que la traductora, que no sabía «ni polaco ni inglés», pudo traducir el texto porque «conocía tan bien el español que hizo, creo, una excelente traducción», lo que podría ser una idea antagónica a la mantenida por Borges en la «mala traducción» de *Ferdydurke* cuando su entorno de la revista *Sur* se negó a publicar un fragmento de la novela, tal y como revela Gasparini:

Debemos tener en cuenta que un manuscrito de *Ferdydurke* llegó a Raimundo Lida, secretario de *Sur* en 1946, y que éste se resistió a la publicación de un fragmento en la revista alegando la pésima calidad de la traducción. [...] De considerar las opiniones de Jorge Luis Borges o de, aun, la propia Silvina Ocampo (quien, en algún momento, parece más cercana al polaco) sobre la novela de Gombrowicz, resulta claro que el rechazo se debió más a una diferencia de estéticas que a los tan mentados errores de traducción (2007: 107-108).

En definitiva, Tardewski condensa el «gesto paródico» respecto a Witold Gombrowicz, pero también un desvío típicamente pigliano que puede ayudar a comprender mejor la visión del autor argentino sobre la literatura de su país y sus tensiones más relevantes, como civilización y barbarie, traducción y estilo o historia y política, además de funcionar como una clave de su propia poética.

3.4. Viaje y experiencia: narrar desde el vacío

Como afirma Walter Benjamin en su ensayo «El narrador»: «La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores» (2000: 116). Piglia siempre ha citado al filósofo alemán como uno de sus predilectos y, de hecho, ha tematizado en su obra algunas de las cuestiones desarrolladas por Benjamin, como la pérdida de la experiencia en relación con la importancia de narrar. Una de las citas más famosas de Piglia es que «solo se puede narrar un viaje o un crimen», lo que en su caso adopta una importancia mayor cuando analizamos su obra.

Encuentro en Saint-Nazaire narra una investigación por medio de un viaje. Como si respondiera a la cita de la *nouvelle Prisión perpetua*: «Y quizá eso es narrar. Incorporar a la vida de un desconocido una experiencia inexistente» (2000: 42), la investigación consiste precisamente en buscar esa falta de experiencia para después narrarla. Recordemos la cita de T. S. Eliot que abre *Respiración artificial*: «We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience». En esta novela Renzi realiza un viaje para conocer la investigación de Marcelo Maggi sobre Enrique Ossorio. Encontramos un desvío donde lo que se narra no es la investigación de una experiencia (la de Ossorio) sino sobre unos escritos que

sustituyen sus experiencias y constituyen su legado. Vila-Matas señala: «Todas las historias de Ricardo Piglia son intensas discusiones sobre el arte de narrar» (2008c: 362). Ese es uno de los rasgos más significativos en el argentino, y teniendo en cuenta las opiniones de Benjamin o Kundera sobre la falta de experiencias, Piglia da otra vuelta de tuerca y utiliza la narración para discutir sobre sus mecanismos, sus posibilidades con el fin de recuperarlas. Esa es la nueva experiencia pigliana.

La primera frase de *Respiración artificial* es: «¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años». Podríamos pensar que si no hay una historia toda la narración es un intento de rellenar ese vacío. «La novela moderna es una novela carcelaria. Narra el fin de la experiencia» dice un personaje de *Prisión perpetua* (2000: 26). Por ello, Ossorio se dedica a escribir largas cartas desde su exilio o Marcelo Maggi investiga sobre esas mismas cartas, también es la razón por la que Renzi viaja a Entre Ríos, como un intento de recuperación de esa experiencia histórica. En el caso de *Prisión perpetua* nos encontramos ante una sucesión de narraciones que suplen esa falta de experiencia «inexistente que tiene una realidad mayor que cualquier cosa vivida» (2000: 42). El acto de narrar se torna en experiencia, narrar es el acercamiento al sentido que restaura la experiencia, como en el verso de Eliot. Quintana señala a propósito de Piglia y la relación entre la experiencia, la historia y la literatura: «Decir, entonces, es una forma de crear nuevos flujos de sentidos dentro de una conmocionada realidad en donde el narrador se escinde en su lucha constante contra el vacío de la experiencia» (2001: 68).

En la primera página de *Ferdydurke*, Pepe, el narrador, cuenta que toda la experiencia empezó al despertarse de un sueño (que bien podría ser una pesadilla, otra marca palpable ante la falta de experiencias). Así se confirma la importancia de la ficción, ante la necesidad de narrar, como espacio último y liberador, y que finalmente

acaba aportando la anhelada experiencia o al menos su restitución. Precisamente es lo que le ocurre al Pepe de *Ferdydurke* ya en la primera página: «Los sueños, que me habían despertado luego de molestarme durante la noche, explicaban las razones de ese espanto» (2001: 29). El narrador confiesa que los «sueños molestos» le despiertan, para después preguntarse y preguntar a los lectores: «¿Qué había soñado?». Ya tenemos la pregunta kafkiana ante el vacío, que supone el germen, el punto de arranque de la historia. La narración se convierte en experiencia en su intento de recuperarla. *Trans-Atlántico* también comienza con un personaje declarando que se ve en la «necesidad» de contar sus aventuras.

«Viaje» implica «desplazamiento», y tanto *Ferdydurke* como *Trans-Atlántico* comienzan con un «recorrido»; lo mismo podríamos decir de varias obras de Piglia, como *Prisión perpetua*, *Encuentro en Saint-Nazaire*, *Respiración artificial* o un relato como «El fin del viaje». Domenico Nucera argumenta que una de las principales características de la literatura de viajes es «cruzar la frontera para ver qué hay al otro lado, comparar lo interior con lo exterior» (2002: 243). Esta es también la esencia de la literatura comparada, *mirar al otro lado*, confrontar la relación entre «lo uno» y «lo otro». En ese sentido, Gombrowicz y Piglia son autores cuyas obras contienen elementos de la literatura de viajes, incluso el *Ulises* de Joyce se adscribe a este género, pues como dice Nucera, uno de los temas centrales de esta novela es el viaje (de hecho, considera que este es el tema central de la novela de Joyce). Por tanto, no importa realmente si el «recorrido» es muy grande o no, si el «desplazamiento» implica cambiar de ciudad o de país, pues en *Ulises* el viaje se circunscribe en un espacio cotidiano, el del Dublín de Leopold Bloom, Stephen Dedalus y Molly Bloom.

Guillén afirma en «El sol de los desterrados: literatura y exilio» que «el ser humano, pues, conforme se muda de lugar y de sociedad, se encuentra en condiciones

de descubrir o de comprender más profundamente todo cuanto tiene en común con los demás hombres» (1998: 33). Sin embargo, y a pesar de encontrarse «en condiciones» de «comprender» a los demás, el Pepe de *Ferdydurke* o el Gombrowicz de *Trans-Atlántico*, parecen hacer justamente lo contrario. Pepe, atrapado por un «nopodermiento», es incapaz de entender a sus profesores, a los Juventones, ni siquiera a «la moderna» ni a su amigo Polilla. Es un sujeto *desplazado*, no olvidemos que ha sido «trasladado» a un entorno desfasado, que lo considera como si tuviera quince años cuando realmente tiene el doble. En *Trans-Atlántico*, el protagonista será incapaz de comunicarse siquiera con sus compatriotas (de hecho, y aunque él no parezca darse cuenta, tiene más en común con el mestizo Gonzalo que con el resto de sus semejantes). El viaje, que permite la reflexión, la mirada hacia «el otro lado» que podría ayudarle a comprender «lo otro», es una corroboración de que no hay retorno y pone al sujeto en una situación sin solución y también permite tener experiencias para después poder narrarlas.

Los personajes de Gombrowicz son apátridas por antonomasia. La situación política de Polonia (invadida por las tropas de Hitler), así como la situación socio-cultural (empobrecida por el nacionalismo) chocan con la visión abierta e inclasificable de Gombrowicz, lo que, junto a su carácter procaz e incorruptible, provoca un sentimiento de exilio permanente. Lo único que queda, pues, es narrar el exilio. El exilio pone al sujeto en la distancia necesaria para reflexionar acerca de dónde viene, de cuestionar la nación y la sociedad de origen. Pero también lo sitúa en una situación utópica. «¿Qué es el exilio sino una forma de utopía? El desterrado es el hombre utópico por excelencia» (2008: 31), afirma uno de los personajes de *Respiración artificial*. Porque el narrador, al igual que el desterrado, está desubicado y necesita narrar para vencer ese vacío.

El exilio es uno de los elementos políticos que desencadena una experiencia, siendo un motivo recurrente en Piglia. Al principio de *Prisión perpetua* el narrador dice que su padre tuvo que abandonar su ciudad (Adrogué) para sobrevivir en Mar del Plata, momento en el que el narrador comienza a escribir su diario, a partir de ese exilio, de esa pérdida de la experiencia. En *Respiración artificial* Maggi desaparece misteriosamente en el contexto de finales de los años 70, después del Golpe de Estado de la Junta Militar y bajo el mandato de Jorge Rafael Videla, dejando con su ausencia el enigma de las cartas de Ossorio sin resolver —además del suyo propio—. Enrique Ossorio fue también un exiliado exsecretario de Juan Manuel de Rosas en la década de 1840 y acabó muriendo en la más absoluta soledad en Chile, dejando como legado las cartas.

Podemos encontrar referencias al exilio en casi todas las obras de Ricardo Piglia, núcleo temático con muchos antecedentes en la literatura argentina (no olvidemos la importancia del fenómeno de la inmigración en la Argentina y el carácter mestizo de su literatura). Gasparini habla de «recurrencia al exilio como matriz generadora de escritura» en Piglia (2007: 132). Es el caso, por ejemplo, del narrador de *Prisión perpetua*, que comienza a escribir recién abandona su casa en Adrogué. Incluso, dentro de las microhistorias que alberga esta obra, llama la atención el viaje como motivo temático: la mujer que aprovecha el viaje de su marido de Nueva Jersey a Nueva York para recorrer su ciudad y acostarse con hombres y «tener aventuras»; o el convicto que ha pasado la mitad de su vida en la cárcel, y cuando por fin sale de ella se dispone a viajar por su país en busca de «aventuras» ante el enorme vacío que se abre ante él.

En *Respiración artificial* se suceden varios motivos temáticos en torno al viaje o al exilio. De hecho, la novela está configurada a partir de los discursos de distintos personajes que tienen una relación directa con el viaje y la escritura. Renzi realiza un

viaje a Concordia, Entre Ríos, para conocer por fin a Marcelo Maggi, y entra en contacto con otro de los personajes centrales de la novela, Tardewski, un polaco que, al igual que Gombrowicz, lleva exiliado en Argentina varios años. En su corta visita, Renzi conocerá a otros exiliados, como Tokray, personaje gombrowicziano por excelencia, un ruso exiliado en Argentina, «museo viviente», entregado al vacío cotidiano sin visos de tener un retorno cercano. Otro personaje principal es Enrique Ossorio, exsecretario de Rosas, que viaja por el continente americano, desde Argentina a EEUU, pasando por Uruguay, Chile y Brasil, a la vez que escribe un diario e intenta buscar un sentido a su vida sin encontrar una ubicación fija. El propio Maggi, que vive inmerso en una turbia historia, abandonó a su mujer y acabó en Concordia. El exilio como forma utópica de vida es común a casi todos ellos.

Uno de los personajes de *Respiración artificial* cuenta la historia de un personaje que fue secuestrado durante tres horas por un individuo loco que finalmente lo dejó libre, y lo primero que dijo el rehén al recuperar la libertad fue: «Por fin me ha sucedido algo. Por fin me ha sucedido algo, ¿no es sensacional?» (2008: 26) En otro momento de la novela, leemos por boca de un personaje: «Todos queremos, le digo, tener aventuras» (2008: 112). Los personajes piglianos son conscientes de su falta de experiencia, por ello intentan o desean encontrar aventuras, y luego poder narrarlas, porque el hecho de contar ayuda a restituir las.

En el caso de *Trans-Atlántico*, el personaje Gombrowicz arriba a la Argentina desde Polonia, y aunque casi no hay referencias de su pasado, sabemos que ese viaje está motivado por una amenaza (el comienzo de la Segunda Guerra Mundial) que rompe la seguridad del protagonista, en un comienzo que recuerda a la novela *América* de Kafka, en la que Joseph K llega también en un barco a EEUU huyendo de Europa (aunque por motivos bien distintos). *Trans-Atlántico* comienza con una voz en primera

persona y con una focalización bastante subjetiva en el propio narrador-protagonista, a diferencia de la presencia casi testimonial del narrador-protagonista de *Ferdydurke*. El comienzo corrobora la necesidad de *contar*, porque así la «práctica de narrar se torna ella misma en experiencia» (Quintana 2001: 68). Pero la experiencia narrada es delirante. De hecho, si lo pensamos, han pasado diez años desde la llegada del protagonista a Buenos Aires, y lo que en un principio puede parecer que cobrará un carácter autobiográfico sobre la vida de alguien durante ese tiempo, acaba por difuminarse en una historia delirante donde el cronotopo temporal se diluye a favor de la narración. ¿Importa acaso si realmente lo narrado ha existido? ¿Es acaso una experiencia fragmentaria? Eduardo Becerra y Virginia Rodríguez señalan a propósito de Piglia y su libro *Prisión perpetua*: «La figura de Ratliff evidencia cómo para Piglia el problema de la narración de la experiencia acaba dirimiéndose en la experiencia del narrar» (2006b: 230). Según Benjamin: «El narrador pide prestado la materia de su relato a la experiencia: la suya, o la que le ha sido contada por otro». Y donde dice «contada por otro», ¿por qué no puede ser también imaginada?, pues ese «otro» siempre puede ser uno mismo ante un vacío, o una «desubicación» (2000: 121). La falta de experiencia permite ser sustituida entonces por un relato que alguien cuenta, y ese receptor puede después contarlo a su vez. Hay un *desplazamiento*, un *desvío* de la experiencia. ¿Qué son pues, *Respiración artificial*, *La ciudad ausente*, *Prisión perpetua* o *Plata quemada* sino una amalgama de relatos contados por «otros» que relatan experiencias ajenas?

Los personajes de *Respiración artificial* cuentan experiencias y proyectos sin parar, en cartas, en largos diálogos; por eso los distintos discursos narrativos se superponen unos a otros en un magma de *narraciones*. En *Prisión perpetua* esta prolijidad de discursos y voces llega a producir un efecto de enredo que supone una rica

realidad polifónica. Podríamos entonces afirmar que para Piglia, el sentido de su *narración* es recuperar la experiencia perdida en el pasado remoto («Ya no hay experiencia. ¿La había en el siglo XIX?» se pregunta Renzi en *Respiración artificial*) (2008: 35). Volviendo a *Prisión perpetua*, el narrador cuenta algunos pasajes de su adolescencia, como el obligado viaje a Mar del Plata cuando tenía dieciséis años, y reconoce que comenzó a escribir un diario: «En esos días, en medio de la desbandada, en una de las habitaciones dismanteladas, empecé a escribir un Diario» (2000: 15). Es decir, el primer atisbo de narración arranca en un momento en el que pierde parte de su infancia, hay un vacío o una amenaza que desencadena el momento de narrar, seguramente porque el protagonista intuye que va a perder esa experiencia «histórica». Más adelante, confiesa el narrador:

Al principio las cosas fueron difíciles. No tenía nada que contar, mi vida era absolutamente trivial. Me gustan mucho los primeros años de mi Diario justamente porque allí lucho con el vacío total [...]. Entonces empecé a robarle la experiencia a la gente conocida, las historias que yo me imaginaba que vivían cuando no estaban conmigo (2000: 16-17).

La novela es el espacio natural para la narración, pero también para la paranoia: «Y cuando no hay experiencias el relato avanza hacia la perfección paranoica» (2000: 26). Tal vez esta sea la única manera para Piglia de acercarse a la experiencia, a sus sentidos. En *Encuentro en Saint-Nazaire*, la trama esconde un sentido ante el avance paranoico de la historia. En *Prisión Perpetua* encontramos esa imbricación entre falta de experiencia y narración, que además se precipita hacia un desarrollo paranoico, como son los fragmentos intercalados entre la historia de Ratliff y el relato final. Algunas de

esas microhistorias presentan la relación entre experiencia y narración, como la primera, donde una mujer que tiene un gran vacío en su vida, lee el libro *I-Ching* esperando encontrar las experiencias que le sugiere el libro, buscando una «construcción artificial de la experiencia» (2000: 33), lo que de alguna manera suple el papel del escritor o del narrador. Al final de *Respiración artificial*, Renzi y Tardewski dialogan durante horas, cuentan teorías, experiencias, divagan, mientras esperan al profesor Maggi; rellenan un vacío (la ausencia del profesor), hablan, dicen. Una vez más, el vacío de la ausencia de Maggi es sustituido por la acción de *contar*.

La mayoría de las obras de ficción de Piglia están repletas de narraciones dentro de otras narraciones, apenas encontramos ejemplos de descripción de aventuras vividas por los personajes de manera directa. Desde las microhistorias de *Prisión perpetua* hasta las cartas de Maggi en *Respiración artificial*, se va armando una trama de historias y retazos de vidas ajenas que acaban conformando parte de la vida de la persona que las cuenta.

Parece como si Piglia escribiera novelas para recuperar el principio de su experiencia allá en Adrogué, cuando era un adolescente, tal y como relata en *Prisión perpetua*, de manera que el hecho de escribir es indisociable al acto de descubrir sentidos, como afirma T. S. Eliot en la cita que abre *Respiración artificial* y para llegar a esos sentidos hay que investigar. Y eso es la narración en el autor argentino, como dice él mismo en *Prisión perpetua*, refiriéndose a Ratliff: «No he querido narrar otra cosa que la experiencia única de sentirlo narrar» (2000: 49).

3.5. El diario: laboratorio de ideas

Ricardo Piglia ha reconocido en diversas ocasiones su interés por el *Diario* de Gombrowicz y ha destacado su originalidad. Su inclinación por esta obra no solo responde a una manera de leerla como un documento o testimonio autobiográfico, sino también como un laboratorio de ideas que permite la experimentación y recoge bocetos que después el autor desarrollará en sus novelas, algo similar a lo que ocurre con el diario pigliano, como después veremos. Silvana Mandolessi destaca a propósito de esta obra: «Comenzado en 1953 en Argentina, el *Diario* se extiende hasta su muerte, en 1969. Abarca tres volúmenes, y es por muchos críticos considerado su obra cumbre, precisamente por lo que tiene de paradójico, por la manera en que atenta contra las reglas del género» (2007). No podemos obviar el carácter estratégico de su diario, pues en 1952 comienza a colaborar con *Kultura*, revista literaria y política de la emigración polaca en París, publicando su diario por entregas. El propio Piglia remarca el contenido y la estructura heterogénea de los textos y señala que Gombrowicz «envía sus artículos bajo la forma de un *Diario*» (2007b: 28), es decir, asigna un tratamiento ensayístico a los escritos del polaco.

Por su parte, Piglia comienza su diario en 1957 y ha afirmado en numerosas entrevistas que la escritura del diario ha sido su gran proyecto, pues le ha llevado toda su vida adulta, hasta su muerte, en 2017⁴³. Ambos autores comienzan sus respectivos diarios en la década de los 50. En el caso del polaco, ya en plena madurez, pues tenía casi cincuenta años; en el caso del argentino, no llegaba a los veinte. También en los dos casos el diario llega hasta el final de sus vidas y la enfermedad cobra cierto protagonismo en su parte final.

⁴³Anagrama ha publicado los tres tomos que completan su diario: *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación* (2015), *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices* (2016) y *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida* (2017).

Entre las distintas analogías que podemos encontrar en ambas obras, destaca sobremanera el enfoque literario por encima de la intención de escribir un texto íntimo, así como algunas cuestiones que pueden alterar «las reglas del género» a las que alude Mandolessi. Ambos diarios, a pesar de sus evidentes diferencias, mantienen un interés explícito por la escritura narrativa, si bien utilizan este género para ampliar sus formas y desarrollar sus preocupaciones y obsesiones. En todo caso, hay una clara fusión en muchos capítulos entre ficción y diario íntimo.

Philippe Lejeune incluye al diario dentro de las formas autobiográficas y lo identifica como:

Una identidad de nombre entre el autor (tal como figura, en su nombre, en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla. Este es un criterio muy simple que define, al mismo tiempo que la autobiografía, a todos los demás géneros de la literatura íntima (diario, autorretrato, ensayo) (1994: 61).

De aquí nos importa el tratamiento de literatura «íntima» a la vez que la identificación entre narrador y autor. Nora Catelli afirma que hay distintos «“géneros” íntimos o menores» dentro del relato en prosa en el cual se identifican narrador, personaje y autor, entre los que incluye la memoria, la biografía, el diario o el ensayo (1991: 59). En esta línea, podemos observar que tanto el *Diario* de Gombrowicz como *Los diarios de Emilio Renzi* de Piglia mezclan ensayo, diario y memoria, y llama la atención que en el caso del argentino se rompe ese pacto entre «autor, narrador y personaje», ya que el narrador y el personaje se desdoblan del autor al llamarse Emilio Renzi (personaje además de narrador en muchos cuentos y novelas que funciona como

su *alter ego*, pues Emilio es su segundo nombre y Renzi su segundo apellido). En este juego entre diario íntimo y ficción, Piglia va más allá, pues publica los tres tomos del diario en una colección de narrativa⁴⁴. Así, encontramos en ambos diarios relatos y textos ficticios. Rússovich destaca esta característica en Gombrowicz y afirma que lo aleja de lo testimonial, rasgo que lo relaciona con la tradición argentina:

De este modo, los diarios recogen polémica, poesía, relatos fantásticos, crónicas de viajes, política, crítica literaria, autoanálisis, digresiones filosóficas, análisis de la cultura, de manera análoga a la tradición argentina tanto en los diarios y memorias como de la idea del intelectual [...] como lo pudieron haber hecho desde Sarmiento hasta Ezequiel Martínez Estrada (2000: 371).

Resulta interesante esta afirmación, todavía más si comprobamos que las dos grandes novelas de ambos autores, *Ferdydurke* y *Respiración artificial*, incluyen los registros y subgéneros citados más arriba. Esto confirma que para ellos el diario se funde con el género novelesco al acaparar distintos tratamientos textuales.

Esta idea del diario como centro de su escritura y combinación de géneros y registros es algo recurrente en el autor argentino:

La forma del diario me gusta mucho, la variedad de géneros que se entreveían, los distintos registros. El diario es el híbrido por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad. Mezcla política, historias, viajes, pasiones, cuentas, promesas,

⁴⁴ La obra ha sido publicada en la colección Narrativas Hispánicas de Anagrama.

fracasos. Me sorprendo cada vez que vuelvo a comprobar que todo se puede escribir, que todo se puede convertir en literatura y ficción (2001b: 92).

Álvaro Luque habla del diario como «forma indomable» y destaca cierta indefinición desde sus comienzos en el S. XIX (2016: 273). También señala que la crítica ha dedicado escasa atención a esta modalidad autobiográfica. Salvando las consideraciones que hablan del diario íntimo en su forma original y no lo relacionan con lo literario⁴⁵, aquí entendemos el diario como una forma textual que parte de lo autobiográfico y se abre a lo ficcional al estar narrado desde un yo que se identifica como personaje y autor, pero que puede participar del juego ficcional que se asume en un texto literario y como tal se va a leer. Parte de ese juego ficcional viene resumido por Lejeune: «Una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad, sino cuando dice que la dice» (1994: 42).

Luque destaca dos posturas en los debates teóricos sobre el diario desde los años 70, la de Philippe Lejeune y la de Paul de Man. Este último considera el diario como «ficcional una vez que el Yo pasa a la página» (279). De manera que, como apunta Luque: «Se asume desde el principio que, si se pretende definir el diario como una forma literaria, este deberá ser leído desde las mismas coordenadas» (286). Por estas mismas razones, tanto Gombrowicz como Piglia aceptan el diario como un texto literario más allá de un género que alberga el espacio de lo íntimo⁴⁶. También conviene destacar la intención de ambos de sea publicado y leído por otros.

⁴⁵Luque remite a Hans Rudolf Picard y su estudio «El diario como género entre lo íntimo y lo público», 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4, 1981, pp. 115-122, para recordar que el género ha evolucionado desde unos comienzos que no incluyen lo literario, donde destacaba lo meramente personal, hasta un momento en el que no tiene por qué ser personal y además es «concebido para ser publicado» (274).

⁴⁶Rússovich relaciona el *Diario* del polaco con un precedente, el de los *Ensayos* de Michel de Montaigne (370).

Por otra parte, hay que reseñar el papel lúdico e irónico en el caso del argentino, cuando el narrador (Emilio Renzi) cuestiona varias veces la veracidad de lo que se cuenta y asume cierto distanciamiento: «Me preocupa mi predisposición a hablar de mí como si estuviera escindido y fuera dos personas» (2015a: 135). Ese carácter ambiguo, más propio de una escritura del doble, es una de las señas de identidad del texto. Siguiendo la cita de Lejeune señalada más arriba, nos podríamos plantear que si Renzi afirma que dice la verdad, hasta qué punto obedece a una estrategia narratológica más propia de la autoficción. Por falta de espacio, no vamos a profundizar en las relaciones que tiene la forma diarística con la autoficción, si bien en el último capítulo abordaremos algunas consideraciones a propósito de la influencia de Gombrowicz en los escritores Sergio Pitol, Roberto Bolaño, Alan Pauls y Enrique Vila-Matas, en los que la autoficción es un elemento destacado⁴⁷.

El diario de Piglia contiene numerosas reflexiones que invitan a reconsiderar ideas o conceptos narratológicos: «Narrar quiere decir centralmente cuidar la distancia entre el narrador y la historia que cuenta» (2015a: 149). Podemos encontrar paralelismos entre la cita anterior y algunos artículos que posteriormente publicaría en otras obras ensayísticas, donde aborda a autores como Henry James (2015b: 89-96), William Faulkner (2001b: 125-134) o Juan Carlos Onetti (2015b: 53-72). Igualmente podemos apreciar cómo lleva a cabo estas ideas narratológicas en obras de ficción, caso de *Prisión perpetua* o *Respiración artificial*. En ellas se aprecia cierto distanciamiento entre los narradores y lo que se narra, dando cabida a la incertidumbre y a las

⁴⁷ Conviene remarcar que en la actualidad, la mezcla de autobiografía, diario y novela, tiene mayor aceptación dentro del ámbito de la ficción. Prueba de ello es la incorporación en los últimos años de obras autobiográficas en las listas de novelas en suplementos literarios y revistas; en ellas aparecen, entre otras, *La muerte del padre*, primer tomo de la novela autobiográfica *Mi lucha*, del noruego Karl Ove Knausgård, o el primer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia.

posibilidades de reconstrucción de aquello que se cuenta, pero también a la desconfianza, como señala Juan Villoro:

La veracidad del relato, su rara condición genuina, se basa en la desconfianza. Paradoja del entendimiento: creemos porque recelamos. De acuerdo con la persecutoria realidad latinoamericana, Piglia urde una convincente atmósfera de infidencias, rumores, segundas intenciones (2009).

En el caso de Gombrowicz también hay razones para poner en duda la credibilidad del narrador:

Jugando en la ambigüedad entre la persona biográfica —Witold Gombrowicz— y la función narrativa, la voz que narra en el *Diario* se constituye a menudo como un «unreliable narrator», según el término acuñado por Booth, el recurso literario en el que la credibilidad del narrador está seriamente comprometida. Esta falta de fiabilidad puede deberse a inestabilidad psicológica, a visión prejuiciosa, una falta de conocimiento o, incluso, un intento deliberado de decepcionar al lector. En el *Diario*, este tipo de recurso es permanente (Mandolessi 2007).

Además, ambos autores, juegan en sus diarios con la primera persona y la tercera, como una forma de desdoblamiento para poder asumir un mayor alejamiento, e incluso sinceridad. También podemos considerar este hecho como «un intento de transformar una forma autobiográfica en una obra de arte en que el misterio del propio

“yo” y las propias vivencias son tratados como objetos de literatura» (Zaboklicka 2005: 9).

Bajo estos postulados, entendemos que los diarios de Gombrowicz y Piglia participan no solo de cierta ficcionalidad, sino también de una ambigüedad genérica que facilita una mayor flexibilidad a la hora de leer y recibir ambos textos más allá de su etiqueta de «diario íntimo». En esta línea, Gombrowicz afirma: «Escribo este diario con desgana. Su insincera sinceridad me fatiga. ¿Para quién escribo? Si es para mí mismo, ¿por qué lo mando a la imprenta? Y si es para el lector, ¿por qué hago como si hablara conmigo mismo?» (2005: 61). El polaco cuestiona, no sin ironía, los límites de la intimidad, así como la sinceridad que muchos consideran que conlleva el género diarístico, por lo que también está discutiendo la finalidad del diario, ya que se pregunta por los dos destinatarios principales del género: el propio autor y el público.

En algún momento, Renzi parece tener alguna duda sobre qué motiva la escritura del propio diario: «La suprema impostura está en el hecho mismo de escribir estos cuadernos. ¿Para quién los escribo? No creo que sea para mí y tampoco me gustaría que alguien los leyera» (2015: 58). Los dos saben que el texto literario participa de cuestionamientos y propuestas que indagan en sus incertidumbres, más que dar respuestas a esas mismas preguntas.

Alex Kurzcaba equipara el texto gombrowicziano con novelas que pueden leerse como una metáfora de experiencias tanto psicológicas como espirituales, como *Moby Dick*⁴⁸. No obstante, Gombrowicz ironiza sobre la falta de experiencias en una entrada de 1954:

⁴⁸Ver Kurzcaba, Alex: «Frisch's and Gombrowicz's literary diaries arose to a large extent under the impact of travel of frequently changed living locale. Moreover, the "journey" serves here as in works of

VIII

Domingo

Una tragedia. Anduve bajo la lluvia con el sombrero calado hasta las cejas, el cuello del abrigo levantado, las manos en los bolsillos.

Luego volví a casa.

Salí de nuevo para comprar algo de comer.

Y comí (2005: 110).

En Piglia encontramos relatos insertados en el corpus del diario, por lo que la ambigüedad queda disipada en pos de integración entre realidad y ficción. También hay fragmentos diarísticos en su narrativa, como en *Prisión perpetua*, que a menudo son casi idénticos a algunos fragmentos de *Los diarios de Emilio Renzi*:

Mi padre había estado casi un año preso porque salió a defender a Perón en el 55 y de golpe la historia argentina le parecía un complot tramado para destruirlo.

[...]

Estaba acorralado y decidió escapar. En marzo de 1957 abandonamos medio clandestinamente Adrogué, un suburbio de Buenos Aires donde yo había nacido y donde había nacido mi madre, y nos fuimos a Mar del Plata, una ciudad que está a cuatrocientos kilómetros al sur de Buenos Aires (2000: 14-15).

fiction like *Gulliver's Travels*, *Moby Dick*, or *Heart of Darkness* as metaphor or setting for spiritual or psychological experience» (36).

Mi padre, dijo después, había estado casi preso porque salió a defender a Perón en el '55 y de golpe la historia argentina le parecía un complot tramado para destruirlo. Estaba acorralado y decidió escapar. En diciembre de 1957 abandonamos medio clandestinamente Adrogué y nos fuimos a vivir a Mar del Plata (2015a: 28).

Gombrowicz también narra episodios autobiográficos ya incluidos en *Trans-Atlántico*: «Como es sabido, llegué a Buenos Aires en el barco *Chrobry* una semana antes del estallido de la guerra» (2005: 191). El comienzo de la novela contiene prácticamente la misma frase: «Me siento en la necesidad de comunicarle a mi Familia, a mis parientes y amigos, el comienzo de mis aventuras. [...] El veintiuno de agosto de 1939 llegué a bordo del *Chrobry* a Buenos Aires» (2003: 13).

El diario y la ficción incluso pueden integrarse, caso del tercer tomo del diario pigliano, que contiene una *nouvelle* titulada *Un día en la vida*⁴⁹. No debe extrañarnos cuando el autor de *Crítica y ficción* ensambla la entrevista con el ensayo, el discurso académico con la novela, el relato corto y el diario, entre otros muchos experimentos mestizos. Piglia desarrolla de manera más intensa las reflexiones y las dudas sobre la propia escritura diarística mientras que Gombrowicz utiliza este espacio para abordar temas literarios y filosóficos desde la polémica y la reflexión, como puede apreciarse en algunos fragmentos de cartas con otros autores, caso de Czeslaw Milosz o la inclusión en el corpus del diario del ensayo *Contra los poetas*.

⁴⁹ Recientemente la agencia literaria del autor, Schavelzon Graham, ha informado que entre otros manuscritos que verán la luz en los próximos años, se encuentra la *nouvelle Un día en la vida*, insertada en el tomo tres de *Los diarios de Emilio Renzi*: «cuya futura edición como libro separado fue un deseo expreso del autor» (recuperado en <http://www.diarioinformacion.com/cultura/2017/03/08/piglia-dejo-seis-novelas-terminadas/1869051.html>).

Piglia asume estos mismos planteamientos cuando afirma:

Un diario es también un género que uno puede reconstruir. Un diario tiene esa cualidad que decíamos recién. La combinación de distintos registros. Uno en un diario anota conversaciones cotidianas, lecturas o reflexiones sobre cuestiones múltiples, y por lo tanto esa forma tiene la virtud de combinar registros distintos, que es en última instancia un intento de reproducir la experiencia, porque, ¿qué es la experiencia, después de todo? (Carrión 2008: 247).

Las fronteras entre el diario íntimo y la novela autobiográfica, e incluso la autoficción, quedan desdibujadas. Hay antecedentes que ambos reconocen como influencias, desde Franz Kafka hasta Cesare Pavese o André Gide. Una de las conclusiones de esta fusión es que estos fragmentos reflejan que la materia diarística, propiciada por las experiencias vitales (pero también por la falta de ellas) sirven para después configurar narraciones ficticias. En diversos momentos de *Los diarios de Emilio Renzi* se juega al equívoco y la ambigüedad entre ficción y realidad, narrador en primera y tercera persona, así como el propio nombre de Emilio Renzi (alter ego de Piglia en diversas obras de ficción), acaban confirmando alteraciones de una identidad bajo distintos prismas, casi como una postura esquizofrénica, algo que se sugiere en el primer tomo de *Los diarios de Emilio Renzi*: «Ya en aquel tiempo tan lejano yo vivía una doble vida y practicaba la esquizofrenia que ha definido mi actitud ante la realidad» (2015a: 127). Más adelante, hace referencia a esa disociación: «Me preocupa mi predisposición a hablar de mí como si estuviera escindido y fuera dos personas» (2015a: 135), que parece un desliz irónico, pues si bien reconoce la influencia del diario de

Pavese con respecto al tratamiento del doble, puede igualmente leerse como una parodia del diario íntimo, que, sin embargo, Gombrowicz parece asumir sin remilgos ni disimulos en la primera y famosa entrada de su diario: «*Lunes Yo. Martes Yo. Miércoles Yo. Jueves Yo*» (2005: 19).

Esa ambigüedad conlleva una intensificación de lo subjetivo. Según Mandolessi:

El impulso subjetivizante de Gombrowicz lleva a una figura contradictoria y múltiple. En tanto el paisaje cambia junto a las mutaciones del yo, se transforma siguiendo el camino que recorren los diversos estados de ánimo, la figura que resulta es similar a la de un calidoscopio: a cada nuevo giro, los fragmentos se acomodan de manera diferente produciendo una figura nueva (Mandolessi 2007).

Si Piglia dijo del *Diario* del autor polaco que le servía como «gran laboratorio» para experimentar sus hipótesis (2007b: 28), también podemos aplicar esta idea al suyo propio, pues ambos autores profundizan en diferentes cuestiones de carácter reflexivo. De hecho, hacia 1976, escribe en el tercer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi*: «Las memorias de Sarmiento se van ordenando en un eje sobre el que me gustaría trabajar: el proyecto de ser un escritor, las condiciones de posibilidad» (2017: 19).

Saer plantea algo similar: «El *Diario* de Gombrowicz no es un pretexto para la introspección, sino para el análisis, la reflexión y la polémica» (1997: 30). Parte de ese espacio propicio para la reflexión y la polémica lo hereda Piglia en su afán por promover los debates intelectuales. En él se aprecia más el interés experimental por la forma diarística que en Gombrowicz, quien lo usó con una intención más de proyección literaria, como sugiere el propio Piglia en el segundo tomo: «La historia que quiero

narrar. La vida de un hombre en distintas situaciones a lo largo de cincuenta o sesenta años. Una serie de relatos y de novelas con el mismo protagonista secreto» (2016: 121).

Finalmente, podemos concebir el diario pigliano al modo gombrowicziano, fundamentado en la idea de reconstruir una escritura sobre el yo, pero acercándola a la de novelas o relatos, pues en ambos, la escritura diarística propone salidas que enfrentan postulados e ideas narratológicas. De manera que encontramos una multiplicidad de formas y técnicas que pueden entenderse como un simulacro narrativo, dando pie a la ironía o los debates polémicos. Emilio Renzi, protagonista y voz narrativa de los tres volúmenes, es el mismo que aparece en cuentos como «La loca y el relato del crimen» o novelas como *Respiración artificial*, de manera que el mundo narratológico pigliano se funde más allá de los géneros a los que se circunscriben los distintos títulos. En el caso de Gombrowicz, sus novelas tienen un narrador que se identifica como Witold o Gombrowicz, al igual que en el *Diario*. En esa trasposición de narradores se trasluce la esencia de la obra de ambos autores, que puede entenderse como materia ficcional, más que como testimonio verosímil de unos hechos reales.

Si en un principio, el presente capítulo buscaba desarrollar algunas cuestiones típicamente gombrowiczianas en la narrativa de Piglia, hemos comprobado que la obra del autor argentino contiene suficientes presencias de la literatura del polaco como para confirmar que es uno de los autores que más ha incidido en su concepción de la tradición literaria así como en su propia poética.

La figura del Gombrowicz siempre ha despertado un notable interés en Argentina y supone un caso bastante curioso dentro del panorama hispánico, pues a pesar de que nunca escribió directamente en español, se tradujo él mismo a esta lengua –sin dominarla y con ayuda de varios amigos-, dando como resultado «uno de los textos

más singulares de nuestra literatura» en palabras de Piglia (2001a: 78). Si no hubiera vivido durante casi un cuarto de siglo en Argentina, no habría suscitado el interés de autores como Sabato, Saer o Piglia, pero es evidente que una vez que el polaco llega a Buenos Aires, su vida cambia drásticamente, así como su literatura. Aunque ya había publicado *Ferdydurke* en Polonia, es gracias a la traducción al español cuando esta novela comienza a obtener mayor eco internacional. En su estancia en Argentina publicaría *Trans-Atlántico*. Sin embargo, lo interesante aquí es la relación que Gombrowicz desarrolla entre Polonia y Argentina, confirmando algunas cuestiones similares entre los dos países, como señalaba Sabato en el prólogo de *Ferdydurke*, siempre insistiendo en el concepto de nación, lo que ha ido despertando mayor interés por parte de diversos autores y lectores hispanoamericanos que han visto en estas novelas cuestiones plenamente argentinas.

Piglia siempre ha mantenido un notable interés en el autor polaco, al que ha dedicado un capítulo y varias páginas en su libro *Formas breves*, así como otras referencias en *Crítica y ficción* y todo un homenaje culminado en la figura de Tardewski en su novela más importante, *Respiración artificial*, lo que confirma que para Piglia, Witold Gombrowicz es un autor fundamental en la segunda mitad del siglo XX y que su relación con la narrativa hispánica queda lejos de considerarse anecdótica. No es casualidad que el argentino haya dedicado tres homenajes paródicos a Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Witold Gombrowicz. El autor de *La invasión* pone de manifiesto en su obra de ficción las bases, que según él, constituyen la literatura de su país, y así lo desarrollará después en su narrativa con la intención de seguir abriendo caminos.

En ese sentido, es muy revelador comprobar cómo Piglia lee la tradición desde Gombrowicz. Esta idea ha ido cobrando mayor peso para el devenir de la tradición

literaria, y Saer supuso un punto de inflexión, al ser uno de los primeros en anunciar claramente la «argentinidad» de Gombrowicz, como destaca Gasparini:

La reflexión de Saer es esencial, no sólo porque señala que una lectura argentina de Gombrowicz debe ir entonces hacia su obra, sino también porque sugiere que esa lectura menos que preocuparse por demostrar la universalidad o la modernidad de Gombrowicz debe, asumiendo la desnacionalización del mismo (la inevitable ignorancia de un contexto cultural que se desconoce o se conoce sólo a medias), orientarse hacia una relectura (extrañada) del contexto familiar. Una lectura argentina podría entenderse así como una lectura que desnacionalizando a Gombrowicz (es decir, operando a conciencia una lectura «no polaca», comenzando por el hecho obvio de no trabajar con la lengua original del autor) (2007: 22).

Este interés cada vez mayor es palpable en trabajos como los de Gasparini (2007) y Freixa (2008), que se han ocupado en sus respectivas tesis de acercar la figura de Gombrowicz al imaginario de la literatura argentina del siglo XX, considerando al autor polaco como un autor argentino, y reconociendo el legado de Saer y Piglia como sus máximos exponentes acerca de influencia en la literatura de este país.

Lo más llamativo en Piglia es que mantiene ciertos núcleos temáticos propios de Gombrowicz en su obra, pero, además, como señala Freixa, *Respiración artificial* crea «una hipótesis sobre la literatura argentina a partir de premisas claramente gombrowiczianas» (2008: 121). Entre esas premisas encontramos la mezcla de géneros, la intertextualidad, la marginalidad y el mundo de los suburbios, la tensión entre civilización y barbarie, el complejo de inferioridad frente a las literaturas institucionales, el desvío de la escritura por medio de las traducciones y de los efectos estilísticos «extranjeros». Asimismo, como ha señalado Freixa, Piglia rescata a Roberto

Arlt, considerado por la elite argentina como un mal escritor o al menos un escritor con un estilo literario errático, gracias a la influencia de Gombrowicz (2008: 124).

La lectura crítica de la tradición argentina supone en Piglia un desplazamiento en busca de nuevos caminos que permitan hacer evolucionar la literatura, y es ahí donde su apuesta por Gombrowicz resulta más evidente, ya que lo ve no solo como un vanguardista, sino como un autor que supo fundir diferentes sensibilidades y tradiciones y abrir vías nuevas para la novela contemporánea. La manera de leer pigliana y sus siempre provocativas afirmaciones son deudoras del autor polaco y recuerdan a algunas de las opiniones vertidas en el *Diario*. Señalan Deleuze y Guattari a propósito de Kafka y su particularidad como escritor «desterritorializado» (siendo un checo en lengua alemana), que no hay nada tan revolucionario como lo menor, y para ello, hay que «odiar toda literatura de los maestros» (1975: 48), lo que nos hace pensar en los constantes esfuerzos de Gombrowicz por matar la literatura de los padres y sustituirla por la de los tíos. Esta idea supone una de las bases de la poética pigliana. Ambos se han ocupado de las expresiones periféricas y han sabido aportar nuevas visiones de la tradición.

V

**WITOLD GOMBROWICZ Y LA NARRATIVA HISPÁNICA III:
VIGENCIA DE WITOLD GOMBROWICZ
EN LA NARRATIVA ACTUAL. OTROS AUTORES**

La influencia de Gombrowicz en autores como Piñera o Piglia fue fundamental para sus trayectorias poéticas. Junto a ellos, otros autores hispánicos vieron en el autor polaco un legado sobre el que basar algunos de los elementos que determinan sus actitudes ante la situación actual de la literatura: Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher, Copi, César Aira, Sergio Pitol, Roberto Bolaño, Alan Pauls o Enrique Vila-Matas, entre otros, ofrecen algunas analogías con Gombrowicz y su actitud literaria, por lo que puede establecerse que el impacto de su legado sigue vigente.

Aquí apuntaremos algunas de estas conexiones entre escritores dispares, aunque relacionados entre sí. Se trata de Sergio Pitol, Enrique Vila-Matas, Alan Pauls y Roberto Bolaño. En palabras de Gasparini: «El hijo de Gombrowicz no puede ser más que bastardo y mestizo» (2007: 258), y así entendemos que operan estos autores como herederos del legado gombrowicziano, buscando formas heterogéneas de narrar lo que convierte a su literatura en difícil de clasificar⁵⁰. Vila-Matas alude a la «experiencia

⁵⁰ Gasparini ha trabajado sobre la influencia de Gombrowicz en autores latinoamericanos como Copi, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher. Destaca el citado *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, donde les dedica el apéndice «Algunos exiliados “filiátricos”»: Copi, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher» (pp. 257-314).

argentina» de Gombrowicz como un hecho singular para la literatura: «Por falta de espacio y otras causas, los veinticuatro años que pasó Gombrowicz en Argentina se pueden leer aquí en unos cuantos minutos, siempre que después volvamos con más paciencia a pensar en la experiencia argentina del escritor» (2008a: 12). César Aira, por su parte, señala: «El más argentino de los escritores argentinos terminó siendo un supuesto conde polaco que llegó a Buenos Aires por casualidad»⁵¹.

En ellos, las huellas de Gombrowicz no son tan claras como en Piñera o Piglia, si bien hay una ética que podríamos denominar «gombrowicziana» que marca sus respectivas poéticas y permite, a pesar de sus diferencias, discutir varios conceptos y paradigmas actuales dentro de crítica latinoamericana actual. Además, algo común en todos ellos es su reconocida admiración por Gombrowicz incluso antes de que su obra fuera lo suficientemente publicada y distribuida en España y en el resto del mundo hispánico, pues hasta principios de la década de los años 2000, sus libros estaban dispersos, publicados en distintos sellos editoriales e incluso en el caso de algunos títulos descatalogados⁵².

Dichos autores han dedicado textos al autor de *Cosmos* en distintos momentos de sus carreras. Entre las numerosas alusiones a Gombrowicz, destaca una de Vila-Matas donde, no exento de ironía, manifiesta: «Aunque no escribo como Gombrowicz, ocupo actualmente su lugar y su personalidad en la tierra» (2004b: 217). Estos autores ven en Gombrowicz un antecedente, una «personalidad» que les sirve de referente para construir en parte sus poéticas. El autor polaco ha sido centro de algunos de los debates que han mantenido estos autores, lo que refleja una conexión un tanto especial entre ellos y su admiración por su ética y su obra.

⁵¹ Ver el artículo «La obra maestra secreta», *El País*, 26 de noviembre de 2001.

⁵² La editorial Seix Barral emprende en 2001 la «Biblioteca Witold Gombrowicz», publicando la totalidad de su obra narrativa y su *Diario* completo.

El hecho de que estos autores se conozcan y mantengan cierta amistad ha propiciado constantes referencias entre todos ellos y ciertas coincidencias a la hora de reivindicar una nómina importante de autores transgresores o excéntricos a los que manifiestan una reconocida admiración. En esas contantes referencias intertextuales, no solo se citan unos a otros, también acaban dejando un poso que revisa el legado a la vez que renueva gran parte de los postulados mantenidos por la crítica canónica. En esos textos, abundan las referencias a Gombrowicz y le confieren un valor germinal dentro de estos debates.

Bolaño cita en numerosas ocasiones a Vila-Matas, además de otros autores coetáneos como Ricardo Piglia, Horacio Castellanos Moya, César Aira, Rodrigo Fresán, Sergio Pitol o Alan Pauls, del que dice ser «uno de los mejores escritores latinoamericanos vivos» (2004a: 209). También dedica un texto a Pitol, a quien atribuye la cualidad de ser un «escritor secreto», y de quien destaca sus «lecturas siempre lúcidas de Witold Gombrowicz» (2004a: 135). De Vila-Matas resalta que «no tiene parangón en el panorama actual de la narrativa española» (2004a: 288).

En esa línea, Pauls habla sobre el autor de *El mal de Montano* (2007: 379-383), así como de Bolaño en un escrito irónico donde critica con dureza a los poetas y recuerda al tono irreverente de *Contra los poetas* (2008: 319-332). De hecho, Pauls nombra varias veces a Gombrowicz a lo largo del ensayo para apoyarse en él mientras se manifiesta contra el exceso de la poesía y el aburrimiento de los poetas que reproducen las mismas fórmulas y acaban formando parte de un mundo de lugares comunes. La visión de Pauls es cercana a la de Gombrowicz por cuanto anteponen ambos «la Vida misma» a «la Vida Poética»:

¿Por qué los dardos envenenados que Gombrowicz disparó contra el corazón de los Vates y la Poesía se desenvenenan, reblandecen y en vez de herir de muerte a Arturo Belano y su pandilla se ponen de golpe –ignominiosamente- a acariciarlos? (2008: 328).

Pauls reconoce en Bolaño una ética similar a la de Gombrowicz, como ejemplo de postura genuina que se aleja del «exceso de la poesía» que tanto molestaba a Gombrowicz (2006: 14) y atribuye al polaco una posición de referencia para el valor de la gran novela bolañesca: «Operación extraña la de *Los detectives salvajes*: la poesía – “la obra poética”- queda afuera, del lado de lo real» (2008: 328).

Vila-Matas también dedica páginas a Bolaño (2008b: 45-52), de quien dice que era un lector con un nivel de exigencia muy alto y esta circunstancia le llevaba a tener más cuidado a la hora de escribir, ya que después sería leído por el «exigente Bolaño». De Pitol destaca que es «uno de los más grandes escritores mexicanos del siglo» (2004b: 39). De la misma manera, Vila-Matas brinda páginas a Pauls y por supuesto, a Gombrowicz (2004b: 213-217 y 2008a: 9-19). Entre las diversas referencias y juegos literarios vila-matianos, vale destacar la presencia de Pauls en *El mal de Montano*, de quien se dice que es un gran ensayista e incluso el narrador reconoce haber leído un ensayo suyo sobre el diario íntimo, género que le interesa «mucho» (al igual que a Piglia, Bolaño, Pauls y Pitol). Precisamente, en ese ensayo⁵³ Pauls presta especial atención a Gombrowicz entre una nómina de autores representativos del diario del siglo XX. Además, Vila-Matas, en el capítulo titulado «Diccionario del tímido amor a la vida», introduce en su glosario a Gombrowicz, a quien rinde uno de sus múltiples homenajes literarios. El narrador sostiene haber conocido a Rita Gombrowicz, y se

⁵³ Entendemos que, aunque no lo nombra, se trata de *Cómo se escribe el diario íntimo*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996.

autoasigna algunas analogías con el polaco: «El origen de mi estilo literario, basado – como en su caso- en una ruptura radical con el conservador y aburrido discurso familiar» (2007a: 153).

Pitol consagra algunas páginas a Vila-Matas en *El mago de Viena* (2007: 592-594) y lo conecta con el autor de *Pornografía*: «Su mundo no se aleja jamás de la literatura: Kafka, Beckett, Gombrowicz, Melville, Robert Walser son algunos de los visitantes más frecuentes de esas páginas» (2007: 593). También Pitol subraya la «tersa excentricidad» de su obra, a la que también califica de «rareza» (2007: 593). Reconoce Pitol en la obra vila-matiana la relación entre la literatura y el «desconcierto general que es la vida» (2007: 593), algo que vemos en la obra gombrowicziana desde sus primeros relatos y que sirve para sintetizar su obra. Por otra parte, Pitol tradujo al español gran parte de la obra de Gombrowicz⁵⁴ tras haber vivido en dos ocasiones en Polonia como agregado cultural de la Embajada de México en los 60 y 70.

La intertextualidad que generan estos autores va más allá de las entrevistas o los artículos, pues las referencias de unos hacia otros se hacen bastante constantes a lo largo de los años 90 y comienzo del s. XXI, incluso en obras de ficción y garantizan una red de conexiones que tienen muchas de las veces a Gombrowicz como una referencia sólida y al que mantienen en el centro de los debates.

La idea de ser un «escritor secreto», como decía Bolaño de Pitol, podemos atribuírsela a todos ellos e indudablemente les une a Gombrowicz, como un valor que resiste los caprichos del momento. Ignacio Echevarría ha señalado, a propósito de Bolaño, que hacia 1996 era «un escritor casi clandestino» (2007: 44), antes de su posterior reconocimiento internacional. Bolaño publicó en editoriales pequeñas antes de

⁵⁴ Pitol ha traducido *Bakakai*, *Cosmos*, *La seducción* (después llamada *Pornografía*), *Diario argentino y Trans-Atlántico*.

que Seix Barral editara en 1996 *La literatura nazi en América* y posteriormente Anagrama *Estrella distante* y *Llamadas telefónicas* hasta su consagración en 1998 con *Los detectives salvajes*. Margarita Heredia recalca la escasa relevancia en España de las primeras obras de Vila-Matas: «En cierta forma, se trataba de un autor con un recorrido crítico más amplio en América Latina que en su país» (2007: 9). Pauls publicó primero en su país, Argentina, y no fue hasta 2003 cuando Anagrama lo consagró con la edición de *El pasado*, que obtuvo el Premio Herralde (ganado anteriormente por Pitol, Bolaño y Vila-Matas). Situación cercana a lo que le ocurrió a Piglia, que cuando fue editado en España en el año 2000 ya era un autor consagrado en su país⁵⁵. La similitud con Gombrowicz en este punto radica en ese «desembarco» tardío, que, sin embargo, acaba accediendo a los círculos centrales, aunque también en la genuinidad de unas poéticas que se han ido conformando paulatinamente y que han sabido evolucionar con coherencia.

El hecho de ser «secretos» o poco conocidos por el gran público⁵⁶ recuerda a la situación vivida por Gombrowicz antes de su explosión en Francia en los años 60⁵⁷. Esa «clandestinidad» permite vertebrar unas poéticas alejadas de los espacios más sensibles al mercado y afianzar unos discursos coherentes que, sin embargo, necesitan un tiempo considerable hasta ser aceptados por las instancias centrales de legitimación.

Si rastreamos la repercusión de la obra de Gombrowicz y la circulación de sus textos en Hispanoamérica, comprobaremos que ha pasado por distintos momentos y que

⁵⁵ La primera publicación de una editorial española fue *Prisión perpetua*, editada en Lengua de Trapo. Ese mismo año, su desembarco en España se completó con *Plata quemada* y *Formas breves*, ambas en Anagrama.

⁵⁶ Cuando Bolaño escribe estos textos, a finales de los años 90, Vila-Matas todavía no tiene la amplia aceptación de la que hoy disfruta en los círculos centrales de la literatura mundial. De hecho, Bolaño destaca que *Una casa para siempre*, del autor catalán, apenas ha sido leída y vendida en España hasta ese año (2004: 156-157).

⁵⁷ Bolaño dedica un artículo a la traducción al catalán de *Ferdydurke* y celebra su publicación, a la vez que llama la atención la escasa circulación de la novela en español antes de la edición en Seix Barral en 2001: «No se encuentra fácilmente en nuestras librerías, por no decir que no se encuentra en absoluto» (2004: 116-117).

no fue hasta bien entrados los años 60 cuando empezó a cobrar interés en Francia y con él la recepción en el mundo hispánico. De hecho, en España, a pesar de publicarse ya en los años 60, no es hasta el año 2001 cuando la reagrupación de la Colección Gombrowicz en Seix Barral ayuda a conformar la obra del autor con rigor⁵⁸.

Tal y como afirma Pau Freixa, los años 80 son determinantes para la aceptación de Gombrowicz y la configuración de su obra en Argentina (2008: 123). Asimismo, Freixa refrenda su tesis debido a que anteriormente apenas se había tratado de manera crítica la obra del autor polaco, pues la mayoría de la atención se había dirigido casi exclusivamente a sus experiencias biográficas (recordemos que, salvo el prólogo firmado por Sabato en *Ferdydurke* o algunas reseñas en algunas revistas, apenas tuvo relevancia la obra del polaco en los medios literarios y culturales argentinos). Una de las excepciones es la aparición de un fragmento de *Ferdydurke* en *Rayuela*, que tiene un efecto doble: por un lado, justifica la intención poética y lúdica de la novela de Cortázar, ya que el fragmento aparece como parte de «Morellianas»; por otro lado, la inclusión del texto supone un reconocimiento a Gombrowicz cuando apenas era conocido en el mundo hispánico.

Otro de los aspectos destacables en Gombrowicz que comparten Sergio Pitol, Enrique Vila-Matas, Alan Pauls y Roberto Bolaño es un modo de leer desviado y un pensamiento divergente acerca de cómo entender la tradición, que explora diferentes soluciones o posibilidades ante determinadas posturas u opiniones generalizadas. Graziela Montaldo señala esta cualidad como una de las claves del panorama literario actual: «La cultura latinoamericana está llena de esas lecturas desviadas y podemos

⁵⁸ Freixa explica la dependencia del mundo editorial español con respecto al francés, algo que detalla en su tesis: «También en la península la recepción de Gombrowicz era consecuencia del reconocimiento parisino y no, como se podría esperar, de los numerosos contactos de las editoriales españolas con las argentinas, las más importantes de las cuales provenían directamente del exilio político español hacia el país sudamericano, en la fructífera época del Boom de la literatura hispanoamericana» (98).

leerla solo en relación con el canon europeo moderno o podemos también leerla como otra cosa» (259). Algo que también ha propuesto Fernando Aínsa cuando habla de la importancia de las periferias: «A partir de la toma de conciencia de su propia excentricidad, la creación y el pensamiento reivindican esa periferia como centro de cultura alternativa» (2012: 122).

Esta visión lateral o desviada ha sido fecunda en Piglia, como ya vimos, quien ha basado gran parte de su obra ensayística en desarrollar este concepto proveniente del formalismo ruso. En gran medida sus reflexiones son una revisión de la crítica canónica y cuestiona algunos conceptos comúnmente aceptados por parte de la crítica. Otros autores, de manera similar a Piglia, han visto en Gombrowicz un modelo de escritor que rompe con ciertos prejuicios y opiniones dogmáticas y abre nuevas posibilidades críticas, de manera que su legado propicia una ampliación de los modelos literarios y permite los debates sobre distintas cuestiones que actualmente son susceptibles de reconsiderarse. Al mismo tiempo, la influencia del autor polaco va dejando un rastro que corrobora su importancia dentro de la narrativa contemporánea, especialmente en lo que podríamos denominar una literatura desplazada o extraña.

Pero antes de la escritura está la lectura. Esa manera de leer a autores «anómalos» como Gombrowicz, sirve a su vez para proyectar sus propias poéticas al ver en estos autores unas posturas que se alejan de la idea de pureza y se adentran en lo inesperado, en la negación de continuidad de las referencias más aceptadas, así como en la capacidad de renovación. Para estos autores la lectura va unida a la escritura, ya que acaba afectando el modo de escribir, como un acto reversible de la concepción literaria, como una estrategia para desarrollar sus obras. De hecho, en sus novelas es habitual encontrar referencias literarias, opiniones culturales, paráfrasis, citas y otras estrategias intertextuales, sobre todo en Vila-Matas, Pitol y Bolaño.

Vila-Matas habla de su atracción primera por Gombrowicz y describe algunas de las claves de su poética: «Abolir la tradición, el convencionalismo, el engaño de la forma, todo esto le llegó a Gombrowicz procedente de la rebelión que tan tempranamente inició contra su bendita madre» (2008a: 10-11). Este arte de la negación de los padres, que supone una actitud irreverente que se desmarca de dogmatismos, es común en Vila-Matas y Bolaño. Además, ambos han hecho referencias en alguna ocasión a la famosa frase que dijo Gombrowicz al embarcarse en el *Federico* para volver a Europa después de su estancia de casi veinticinco años en Argentina y abandonar Buenos Aires para siempre: «Maten a Borges». Esta sencilla y provocadora afirmación refleja muy bien el intento de deslegitimación del polaco de cualquier tipo de literatura central o autores hegemónicos.

En esa línea gombrowicziana de «abolir la tradición» se han pronunciado estos autores, sobre todo con respecto a la hegemonía de los autores del Boom y sus intentos de superación de dicha generación. Todos ellos han admitido la importancia de esos escritores (Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Carlos Fuentes), si bien han buscado otros itinerarios y se han reconocido en otras literaturas. De hecho, han intentado recalcar la importancia de escritores anteriores al Boom, como Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Roberto Arlt o Jorge Luis Borges. Entre ellos, Pauls reconoce:

Creo que el boom dejó descendencia en el campo de la crónica periodística, no en el de la literatura (que efectivamente optó por una saludable diáspora estética). La sucursal contemporánea de aquellos García Márquez o Vargas Llosa es la escuela de Nuevo Periodismo (y quizá alguna que otra novela como la de Junot Díaz, que aggiorna el

realismo mágico a las coyunturas inmigratorias actuales y se escribe directamente en inglés) (Pauls 2008).

Otro de los rasgos que ayudan a entender las huellas de Gombrowicz en estos autores, es la denominada «narrativa del yo», así como la «autoficción». Algunos críticos, como Freixa, han calificado a Gombrowicz como uno de los «precursores de las literaturas del yo» (Freixa 2014). Este tipo de narrativa es visible en ellos. Pauls, hablando de *Doctor Pasavento* de Vila-Matas, alude a la importancia de las narraciones en primera persona y destaca *Cosmos*, de Gombrowicz, como modelo de este tipo de narración, relacionándola con la novela del autor catalán:

La primera persona es paranoica de pies a cabeza, tan paranoica, por ejemplo, como la que habla en *Cosmos*, la novela de Gombrowicz –dicho sea de paso, otra de las grandes primeras personas de la literatura contemporánea-, con la salvedad de que en *Cosmos* lo que le habla a la primera persona son cosas, cositas, palitos, piedras, hilitos, ganchos, gorrones ahorcados, mientras que en *Pasavento*, y en Vila-Matas en general, son nombres propios, números, títulos de libros (Dios, cómo envidio *El viajero más lento*), solapas, biografías de escritores, relatos, tramas literarias, lecturas... (2007: 381).

Gombrowicz construye sus novelas a partir de experiencias autobiográficas e introduce en ellas cierta toma de distancia que cuestiona la identidad, recurriendo al humor y a cierta caricaturización del narrador-autor, a la manera de la autoficción. Esta

escritura confesional participa de cierta ironía, sobre todo en el *Diario*, aunque también es un elemento fundamental de sus novelas⁵⁹.

De hecho, las novelas más importantes de Gombrowicz, *Ferdydurke*, *Trans-Atlántico*, *Pornografía* y *Cosmos*, mantienen un narrador en primera persona que se identifica con el propio autor, algo que abunda en las narraciones de Pitol (tanto en su *Trilogía de la Memoria* como en el *Tríptico del Carnaval*) y en Vila-Matas (*Bartleby y compañía*, *París no se acaba nunca* o *El mal de Montano*). En esta línea podemos considerar que Gombrowicz participa de diversos recursos propios de la autoficción que, debido a una puesta en crisis del personaje narrativo, afronta la fragmentación del sujeto.

Según los estudios sobre este término de Vincent Colonna, José María Pozuelo Yvancos y Ana Casas⁶⁰, que a su vez parten de la idea de «autobiografía» de Philippe Lejeune y «autoficción» de Serge Doubrovsky, entendemos el concepto de «autoficción» como una asimilación del autor con el personaje que narra, a la manera de *La Divina Comedia* de Dante o de algunos relatos de Borges. Dicho esto, las novelas de Gombrowicz parten, como ya ha sido destacado, de una identificación del narrador en primera persona que es un personaje llamado Witold (en otras ocasiones, Gombrowicz) que juega con perspectivas y representaciones de la identidad, como *Ferdydurke*, o proyecta diferentes momentos autobiográficos como en *Trans-Atlántico*. Comparte además con Vila-Matas y Pitol el carácter irónico que adopta el narrador en su «figuración del yo», lo que «marca la distancia con respecto de quien escribe, hasta

⁵⁹ José Amícola se ha referido a la autoficción en Gombrowicz, junto a Borges, Copi y Aira en la literatura argentina (2008).

⁶⁰ Vincent Colonna: *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, Lille, ANRT, 1990; J.M. Pozuelo Yvancos: *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010 y Ana Casas (ed): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco, 2012. El volumen de Casas contiene estudios de Colonna, Pozuelo Yvancos, Casas, Doubrovsky o Manuel Alberca, entre otros.

convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma» (Pozuelo Yvancos 2010: 29). Como ha destacado el crítico Pozuelo Yvancos respecto a este recurso en la obra de Vila-Matas, se trata de distintas tensiones que marcan un discurso como «voz figurada» (2010: 30). En ella, hay una construcción del yo reflexivo que también es propio del ensayo y que indudablemente encontramos en Gombrowicz.

Colonna subraya este carácter autoficcional tanto en el diario como en las novelas gombrowiczianas y señala como un elemento central de la autoficción «la situación de un autor que se inventa aventuras imaginarias» (236. La traducción es mía), así como la literaturización de los hechos y deseos: «Hay que insistir sobre las implicaciones y consecuencias de este dispositivo para sus usos (autores y lectores) [...] La ficcionalización de sí mismo materializa un sueño que es constitutivo de la literatura» (236). Más adelante, remarca que el escritor corre «el riesgo de identificarse a sí mismo con el personaje» (243), algo que podríamos asumir en el caso de Gombrowicz y Vila-Matas. Pitol, que guarda semejanzas con Piglia en la reconstrucción de la memoria y su relación con la ficcionalización⁶¹, también participa de algunos de estos rasgos que entendemos tiene la autoficción.

En todo caso, las novelas de Gombrowicz son autoficcionales por cuanto tienen de integración del personaje y el escritor, aunque también hay que considerar el componente autobiográfico y la ironía con que están narradas. Fruto de esa escritura autobiográfica gombrowicziana, sobresale otro rasgo determinante: la fusión de géneros como una forma de hibridismo narrativo, de manera más visible en el *Diario* y

⁶¹ No hay aquí espacio ni es el tema que vamos a abordar, pero hay una construcción de la narración desde la memoria y la reflexión sobre la escritura similares en *El arte de la fuga*, de Pitol y *Prisión perpetua*, así como otras obras de Piglia. Hay frases que podrían sustituirse en uno y otro texto y apenas cambiaría el sentido de los mismos. También la forma diarística y los ramalazos ensayísticos fusionados en la narración acercan a estos dos autores.

Ferdydurke, algo que podemos apreciar también en la literatura de estos autores. Una novela como *Ferdydurke* refleja la importancia de la heterogeneidad genérica, donde se aglutinan diferentes registros y estructuras literarias, como novela, cuento, ensayo o poesía. Gombrowicz no percibe la novela como un modelo determinado por una estructura limitadora, algo que autores como Pitol o Vila-Matas han explorado también en sus novelas, concretamente en *La trilogía de la memoria* (donde se incluyen *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena*), en el caso del mexicano, y *Bartleby y compañía* o *El mal de Montano*, en el caso del español.

El caso de Pitol supone un ejemplo de hibridismo narrativo. Resulta sugerente a este propósito una entrevista que mantuvo con su compatriota Carlos Monsiváis donde explica cómo *El mago de Viena* empezó siendo un libro de artículos y conferencias y acabó transformándose, por medio de la estructura narrativa, en una novela autobiográfica (2005). Esta búsqueda de ampliar horizontes en la novela es propia de algunos compañeros de generación, que ven a W. G. Sebald o Claudio Magris como antecedentes (2005).

Vila-Matas, que en más de una ocasión ha manifestado su pretensión de huir de los géneros obsoletos, ha visto en Gombrowicz una referencia para su escritura: «Durante años había estado copiándole imaginariamente y eso me había servido para, sin saberlo, crearme un estilo propio» (2008a: 14). Si algo destaca en la obra de Vila-Matas es su predilección por la mezcla de reflexiones, diario íntimo, ensayo y novela en *El mal de Montano* o ensayo, cuaderno de notas y ficción en *Bartleby y compañía*. Algo que llama la atención en el autor barcelonés es que esa fusión de géneros se da tanto en los libros publicados como ficción como en los de no ficción; así, textos de *El viento ligero en Parma* podrían pertenecer a novelas como las ya citadas y fundirse en ellas, debido al tono y temáticas que mantiene en todo tipo de textos, algo que podríamos

decir de *Contra los poetas*, que insertó Gombrowicz en su *Diario*. De hecho, si encontráramos este texto en obras de ficción como *Ferdydurke*, no resultaría extraño. En Vila-Matas, como en Gombrowicz, su obra dialoga consigo misma.

El crítico Ignacio Echevarría corrobora esta idea y participa de cierta analogía entre estos autores:

«La crítica es la forma moderna de autobiografía», afirma Ricardo Piglia en *Formas breves*. Y añade: «La escritura de ficción cambia el modo de leer y la crítica que escribe un escritor es el espejo secreto de su obra». Algo parecido venía a decir Sergio Pitol en *El arte de la fuga*, libro con el que, al igual que con el de Piglia, *Entre paréntesis* posee un cierto aire de parentesco. Cabría proponer otros precedentes de este tipo de escritura confesional a través de la literatura entendida como sustancia autobiográfica del escritor de ficción (2004: 16).

Aun teniendo matices diferentes, podemos entender que todos ellos han recalado en la última literatura hispana con credenciales suficientes que otorgan a la novela, la *nouvelle* y el relato un hibridismo que incluye la fragmentariedad, la interdisciplinariedad, lo poético, lo ensayístico, e incluso discursos ajenos a la literatura, como la televisión o el cómic. A pesar de todo, como afirma Echevarría, «la novela misma, en rigor, no ha dejado de ser, desde su nacimiento, un género mutante» (2007: 46). No podemos más que compartir esta idea, si bien, y a pesar de algunos antecedentes, Gombrowicz es uno de los primeros narradores del siglo XX que publican una novela tan «proteica» a la vez que «mutante» como *Ferdydurke*, al incluir elementos disímiles como relatos, poemas o ensayos y, sin embargo, manteniendo una

estructura integradora que dota al texto un sentido abierto y permeable a transformaciones.

El *Diario* de Gombrowicz, que también puede incluirse bajo la denominación «mutante» o híbrida, es otra obra que ha merecido admiración y ha sido tratada como un texto relevante para este grupo de escritores. Para Dominique de Roux el *Diario* «descubre zonas enteras de la cultura que el pensamiento crítico ha dejado vírgenes. Por otra parte, resulta divertido de leer, vivo, refrescante» (Gombrowicz 1991: 119). Esta afirmación sobre el alcance del libro es compartida por muchos lectores, y también por estos autores. Pitol habla de «grandeza» (2001a) y Vila-Matas sostiene que dicho texto es «una de sus dos obras maestras» (2008a: 18). Pauls incluye el *Diario* en una antología sobre el género, junto a Kafka, Pavese o Brecht⁶² y destaca de él que «inaugura una dimensión de modernidad que parece relegar a sus colegas a una suerte de prehistoria del género» (1996: 245).

En contraposición a esta idea a la que apunta Pauls, Bolaño etiqueta *Confieso que he vivido*, de Pablo Neruda como «lamentable» (2004a: 114) y arguye la pomposidad que suele ir acompañada en los libros de memorias de muchos escritores, algo que contrasta con el *Diario* de Gombrowicz, donde da muestras de su autocrítica, de sus incertidumbres, aunque también, por qué no decirlo, de cierto grado de egocentrismo. El propio Pauls señala:

Es un diario de comediante o de bufón, lleno de vistosas entradas a escena, de gestos y de alardes exhibicionistas, tan físico que parece menos destinado a expresar nada que a ocupar un espacio a codazos. Y al mismo tiempo, con toda su majestuosa insinceridad,

⁶² Hablamos del libro *Cómo se escribe el diario íntimo*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996.

con la infatigable energía que invierte en construir, deformar y restablecer la propia imagen» (1996: 244-245).

Pauls destaca también que se trata de un escritor «anómalo» y sugiere que su presencia en la literatura argentina fue trascendente: «Por suerte para los argentinos, una buena parte del diario de Gombrowicz transcurre en la Argentina» (Pauls 1996: 244). En esta línea de considerar a Gombrowicz como un autor argentino, Bolaño parece apostillar a Pauls:

Durante la primera mitad del siglo XX, en Buenos Aires, vivieron y formaron parte de una misma generación, y por lo tanto se conocieron, escritores de la talla de Roberto Arlt, Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges. Algunos tuvieron como maestro a Macedonio Fernández. Como si esto no bastara, un día llegó a la Argentina Witold Gombrowicz y allí se quedó (2004a: 292).

Bolaño ya sabía cuál era la opinión de Piglia sobre la influencia de Gombrowicz en la literatura argentina, como puede observarse en el diálogo que ambos mantuvieron en *Babelia* en 2001⁶³. En esa conversación, Bolaño alude a la importancia de Gombrowicz dentro de la literatura argentina del siglo XX, y parece tener la misma opinión que el argentino: «A mí me interesa muchísimo la visión que tienes de la literatura contemporánea argentina, con esos cuatro puntos de referencia que son Macedonio Fernández, Borges, Arlt y Gombrowicz».

⁶³ Recuperado en <https://elperiodico.com.gt/elacordeon/2017/01/22/roberto-bolano-y-ricardo-piglia-una-conversacion/>

Tras la muerte de Bolaño, Piglia rinde un homenaje al autor de *Los detectives salvajes* en una conferencia ofrecida en la Cátedra Roberto Bolaño de la Universidad Diego Portales de Chile, el 4 de septiembre de 2007, titulada «El escritor como lector»⁶⁴. El argentino contesta al chileno, a su idea acerca del interés de Piglia por Arlt en detrimento de Gombrowicz:

Alguna vez dijo –con su ironía y sarcasmo tan productivo– que si en lugar de haberme ocupado tanto de Roberto Arlt me hubiera ocupado de Gombrowicz las cosas hubieran sido distintas. Y yo siempre le pregunté: «pero, ¿qué cosas hubieran sido distintas?». Entonces, tratando de modificar un poco la posibilidad de algunas de esas cosas diferentes, he pensado que es muy pertinente hablar de Gombrowicz para recordar a Bolaño. Me parece que hay una relación entre la mirada de Gombrowicz y la mirada de Bolaño.

Para Piglia, la manera de enfrentarse a la tradición literaria de Bolaño, su carácter transgresor, se asemeja al del polaco, crítico con el sistema, provisto de un modo de leer desviado. En la conferencia citada, Piglia resalta el humor y la provocación de Bolaño para interpretar el mundo: «La obra de un escritor es la forma cómo ve el mundo». Después, Piglia continúa explicando lo que para él es una «mirada» y afirma que no es otra cosa que «el modo en que un escritor lee, mira el mundo y a los demás». Las palabras que Piglia dedica a Bolaño y su relación con Gombrowicz podrían servirnos para, comprender mejor la «mirada» pigliana, pues dice de sí mismo que «lee al revés» y de Bolaño que «escribe al revés». Ambos escritores son en este sentido gombrowiczianos.

⁶⁴ Recogida en la web de dicha universidad.

En cuanto a la admiración e influencia que tiene Pitol por el *Diario*⁶⁵ es rastreable en obras como *El arte de la fuga*, *El viaje* o *El mago de Viena*, donde se funden la narratividad con lo anecdótico, el ensayo o la forma diarística, estableciendo un debate consigo mismo acerca de intereses cotidianos, conocimiento de personajes ilustres o gustos y cuestionamientos literarios, que recuerdan inevitablemente a las reflexiones vertidas por Gombrowicz en su *Diario*: «En ese esfuerzo de imponer mi presencia en la escritura me sentía cercano a Witold Gombrowicz, especialmente al del periodo argentino, a sus soberbios diarios y sus últimas novelas» (Pitol 2011: 75).

Su relación con Gombrowicz es intensa y reconoció su admiración por el autor en numerosas ocasiones:

Como homenaje tácito o expreso a algunos de mis dioses tutelares: Nikolai Gógol, H. Bustos Domecq y Witold Gombrowicz entre otros, escribí *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal*, una trilogía novelística más próxima al Carnaval que a cualquier otro rito (2007: 479).

Vila-Matas se mueve en parecida dirección a la de Pitol y realza la importancia del *Diario* dentro de la obra gombrowicziana:

El lector encontrará con gran profusión de detalles los momentos más brillantes –no en vano se encuentran ahí los retratos de momentos, relatos de instantes de deslumbramiento, de momentos en que nace un pensamiento en relación muy estrecha con contenidos casuales procedentes del ambiente-, los más esplendorosos momentos

⁶⁵ Recordemos que el mexicano tradujo, entre otras obras del autor polaco, el *Diario argentino*, publicado por primera vez en la editorial Sudamericana en 1968.

alcanzados por Gombrowicz a lo largo de toda su escritura, no sé si decir también a lo largo de su carrera. (2008a: 13).

Más allá de las consideraciones que comparten dichos autores, encontramos otras analogías más concretas en cada autor. Es el caso del elemento satírico y lo grotesco en *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal* de Sergio Pitol y así lo asume el mexicano: «Aunque en mi novela se menciona el nombre de Bajtin y hasta el título de su libro, estoy convencido de que en ella se encuentra aún más presente el fantasma de otro eslavo famoso, el polaco Witold Gombrowicz» (1999: 24).

Lo mismo podríamos señalar respecto a las correspondencias entre *El pudor del pornógrafo*, de Pauls, y *Pornografía*, de Gombrowicz. En la novela argentina encontramos reminiscencias voyeurísticas en el personaje principal que mantiene una relación epistolar con Úrsula, la mujer de la que está enamorado. Si en *Pornografía*, Gombrowicz y Fryderyk mantienen cierta distancia hacia el objeto que espían (la pareja de adolescentes Karol y Henia), en *El pudor del pornógrafo*, el narrador y protagonista disfruta, como Gombrowicz y Fryderyk, de esa otra forma de espiar que es escribir cartas y observar a su «amada» desde la distancia. Hay en ambos casos una perspectiva erótica y sensual, en cuanto al juego entre observación y atracción. Asimismo, ese tratamiento refleja cuáles son los miedos y obsesiones del protagonista. También *Wasabi* contiene reminiscencias gombrowiczianas en el tratamiento del cuerpo como un rasgo que deforma la personalidad del personaje.

Vila-Matas, por su parte, le dedica un ensayo «Gombrowicz en seis horas y cuarto» (2008a)⁶⁶, y él mismo parece darse cuenta de que hay algo que lo une al autor

⁶⁶ En clara referencia al ensayo gombrowicziano *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*, Barcelona, Tusquets, 2009.

de *Bakakai*; sobre todo, la capacidad de no dejarse moldear por los demás e intentar ser único:

Queriendo parecerme a él, había acabado por parecerme a mí mismo. Al comentárselo al genial Sergio Pitol –traductor y gran admirador de nuestro escritor- se limitó a decirme que había una aspiración de Gombrowicz con la que se identificaba por encima de cualquier otra y ésta no era otra que la voluntad de ser uno mismo a pesar del conocimiento de que son los demás quienes nos crean (2008a: 14).

Pitol y Vila-Matas comparten no solo la fusión de géneros, sino, al igual que Piglia, utilizan los textos (incluidas las novelas) para mantener un constante diálogo con otros autores (desde Gombrowicz hasta Kafka, pasando por Borges o Walser), como una manera de leer la tradición, así como de refrendar sus propias poéticas. En todo caso, entendemos que hay recorridos por trazar y profundizar en relación a las huellas de Gombrowicz en estos autores.

Como puede comprobarse, la presencia del autor polaco es constante tanto en los artículos y ensayos como en los diálogos abiertos que han ido manteniendo Sergio Pitol, Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño y Alan Pauls. Por otra parte, si tenemos en cuenta que Gombrowicz ha sido siempre un autor marginal y que hace apenas unos años ha empezado a contar con mayor interés en los círculos universitarios y académicos, ello ha sido gracias, en parte, al protagonismo que ha cobrado en autores como Enrique Vila-Matas, Sergio Pitol, Alan Pauls o Roberto Bolaño. Sin duda, su interés por el autor de *Ferdydurke* ha contribuido a profundizar en su obra. También han cuestionado algunos conceptos que la crítica tenía establecidos y que son susceptibles de ser

repensados, desde lo canónico y la tradición hasta el valor del diario y la novela de ideas. En definitiva, la sombra de Witold Gombrowicz es alargada en Argentina y, por ende, en el mundo hispánico, que, además, tiene a estos escritores, entre otros muchos, como epígonos de su (po)ética, abriendo nuevas posibilidades en la narrativa hispánica actual.

CONCLUSIÓN
EL ESCRITOR DESUBICADO: REFLEJOS GOMBROWICZIANOS
EN EL IMAGINARIO NARRATIVO HISPÁNICO
CONTEMPORÁNEO

Tanto por la condición periférica de Gombrowicz, como por su ética desarraigada, podemos considerar que fue un escritor desubicado, perteneciente a un espacio transterritorial, por lo que resulta muy difícil circunscribir su literatura a los círculos canónicos. Su estancia en Argentina propició esta situación de desarraigo, si bien no podemos negar que su actitud ya tenía mucho de «desplazado» desde que publicó en su país *Memorias del periodo de inmadurez* y *Ferdydurke* en los años 30. De hecho, Gombrowicz siempre se consideró extranjero incluso en Polonia. Por ello, su literatura se sitúa en un «no lugar», fuera de toda idea de tradición nacional y de los discursos institucionales. Su visión crítica de la tradición es un camino de desposesión, algo que, sin embargo, le ayuda a definir su identidad como escritor, su «forma». Su desubicación es producto de varios rasgos que componen su personalidad, pues el polaco siempre se movió desde las periferias y desde allí pudo tender puentes hacia los centros y aportar una mirada desprejuiciada sobre la literatura. Su condición de escritor nómada y desplazado ha propiciado algunas revisiones de la tradición y a la vez supone un modelo sobre el que trazar un itinerario poético.

Más allá de las experiencias que cada escritor haya vivido en relación a su país, son cada vez más los autores que se han situado en un espacio alternativo que les ha permitido no ser asimilados por los discursos institucionales. Sus propuestas desviadas, lejos de inscribirse en espacios determinados, también son una estrategia para salir de la zona de confort, de estar alerta ante la realidad, generando siempre miradas críticas, gracias a una capacidad para sorprender y para sorprenderse. Algo que Saer observó con agudeza, al remarcar que la estancia de Gombrowicz en Argentina le permitió «cultivar sus diferencias con Occidente» (1997: 23). Gasparini también alude a esta circunstancia (2007: 231-255), para destacar la importancia que tuvo el exilio para su independencia literaria. Otros, como Piglia, han visto en la experiencia excéntrica de la traducción al español de *Ferdydurke* un precedente que cuestiona el lenguaje nacional y los modelos que operan dentro de las tradiciones.

Bajo estas circunstancias, escritores como Virgilio Piñera y Ricardo Piglia han visto unas huellas sobre las que asentar sus respectivas literaturas, aunque también han podido leer la tradición con una mirada desviada. Sus poéticas son un ejemplo de huellas gombrowiczianas, a la vez que incitan a una revisión de los parámetros de la crítica literaria hispanoamericana actual.

Son varios los críticos y escritores que han dedicado páginas a la problemática de las literaturas menores, la composición de canon y las literaturas nacionales, la dicotomía centro/periferia, así como la marginalidad, el desarraigo, el exilio y la globalización. Todos estos conceptos son susceptibles de generar debates para explicar itinerarios y cartografías de la narrativa latinoamericana más reciente. Si bien la recepción de la obra de Gombrowicz tardó un tiempo en llegar a los círculos centrales de Argentina y Europa, siempre se ha visto al autor de *Cosmos* como un modelo difícil de clasificar. Mandolessi subraya su «lugar incierto» (2012: 282) a pesar de su posición

en la tradición polaca en la actualidad. Arencibia se refiere a la traducción de *Ferdydurke* y ve un ejemplo del hecho de «vivir en otra lengua como experiencia de la novela moderna» (2012: 3). Algo que podemos apreciar en escritores posteriores que han sido influidos por el polaco. En términos similares, Wilfrido Corral señala a Bolaño, uno de los autores centrales de la literatura hispánica actual, como un escritor al que le falta ubicación (2011: 240). Críticos como Fernando Aínsa (2010 y 2012) e Ignacio Echevarría (2007) aluden con distintos matices a la pérdida de referentes nacionales y al nomadismo como ejes de la literatura hispanoamericana actual. Parece que la condición de desubicación genera determinados comportamientos que demuestran cambios importantes en la configuración de la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas.

Muchos escritores han vivido experiencias relacionadas con la desubicación, algo que por otra parte han tematizado en sus novelas y cuentos. Gombrowicz hace de ello un modelo con *Trans-Atlántico*, y lo plasma en su *Diario*. Podemos encontrar ejemplos similares en los cuentos de Piñera, donde sus personajes se mueven en situaciones extremas y se les plantean problemáticas sobre la identidad y el absurdo del mundo, algo que también encontramos en *La carne de René*. El caso de Piglia es llamativo, debido a que es uno de los primeros autores que prestaron una dedicación especial a Gombrowicz. El argentino siempre vio en el polaco una excusa perfecta para dar sentido a su lectura desviada, un eje sobre el que se vertebra gran parte de las problemáticas propias de la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas, como la configuración de la literatura nacional o el valor de las traducciones. De hecho, podemos observar que, en escritores más recientes, las huellas de Gombrowicz siguen presentes, a la vez que en los círculos académicos su legado ha ido cobrando mayor

importancia, hasta el punto de generar mayor aparato crítico y homenajes que mantienen su obra dentro de un discurso cada vez más globalizado e híbrido⁶⁷.

George Steiner habla de la importancia de lo extraterritorial en la narrativa del siglo XX y pone a Samuel Beckett como ejemplo de escritor desarraigado que «se encuentra en su propia casa en distintos lugares» (2008: 19) o de Nabokov, del que dice que «se construyó una casa de palabras» (2008: 21). Otros, como Casanova, han visto cómo escritores de literaturas menores, como Kafka o los propios Beckett y Gombrowicz, han revolucionado las literaturas centrales y los campos transnacionales. En este sentido, Gombrowicz es un escritor extraterritorial, pues su estancia en Argentina supuso un modo de relacionarse con su patria desde la lejanía, a la vez que le permitía habitar su país de adopción desde la mirada del distanciamiento en que vive el extranjero. Esos lugares que no acaban por serle cómodos, y no termina de aceptarlos como propios, constituyen los espacios que construyen su «casa» simbólica.

Por ello, las experiencias de exilio y desterritorialización sirven como estrategias que utilizan los escritores de las literaturas menores, como Gombrowicz, para poder subsistir. Según Silvia Cattoni:

Conectada con el desplazamiento y con el viaje trans-fronterizo, la literatura desterritorializada implica una práctica inscripta fuera del territorio de origen, en la que se nombran otros lugares y en muchos casos hasta se apela a otra lengua, diferente a la propia. En este marco de nuevas manifestaciones puede entenderse la literatura como sistema transcultural, una de las posibilidades de integración, una forma posible de representación que opera como integrador de lo diverso en el seno mismo de las

⁶⁷ Ya hemos aludido en la Introducción al I Congreso Internacional Witold Gombrowicz, que tuvo lugar en 2014 en Buenos Aires, así como a las recientes tesis doctorales y estudios sobre el autor polaco. También cabe señalar que tanto la editorial española Seix Barral como la argentina Cuenco de Plata han publicado en estos últimos años la totalidad de su obra.

sociedades plurales. Si bien el desplazamiento es una idea que estimuló la literatura europea desde siempre: viajes, migraciones, exilios, conformaron un tópico fecundo en todos los tiempos, hoy la búsqueda de exotismo, o el ideal de universalismo propio de la tradición moderna dan lugar a un nuevo modelo de conciencia transnacional (2012: 2).

Esa «práctica» implica una revisión del origen, pero también una ampliación del imaginario. Ese movimiento se abre para romper con la sumisión de pertenecer a un sistema que domina el espacio y la forma. La literatura, siendo un sistema transnacional, como señala Cattoni, implica que se pueda integrar lo excéntrico en el sistema central, y ese modelo es en el que se mueve Gombrowicz una vez llega a Argentina y traduce junto a varios amigos *Ferdydurke* al español. La implicación política que hay en este hecho es indudable, como lo fue en la elección de Kafka de escribir en alemán, siendo judío y viviendo en Praga. La traducción al español sin que Gombrowicz dominara esta lengua, con un comité de distintos traductores que no conocían el polaco, ya es de por sí una experiencia excéntrica, pero implica una «desterritorialización»: traducir una obra de una literatura periférica, la polaca, al ámbito de una literatura menor, la argentina, con un uso del lunfardo, dentro del ámbito hispánico. Una experiencia que recuerda a la «extraterritorialidad» de Steiner, en referencia a escritores multilingües o nómadas que denotan una clara falta de centro en sus literaturas como Borges, Nabokov y Beckett (2008: 17-60). Echevarría también insiste en señalar la pérdida de centro como rasgo determinante de la nueva narrativa latinoamericana, bajo «los efectos “globalizadores” de la cultura de masas» (2007: 49), y pone de ejemplo a Roberto Bolaño. Echevarría añade que «esta condición de exiliados no tiene por qué tener necesariamente motivaciones políticas ni por qué estar bajo los efectos idiomáticos. Algo que también

comparte Aínsa y que resume con estas palabras: «El mundo ha perdido su centralidad» (2012: 123).

Más allá de las experiencias de exilio y transterritorialidad, parte del panorama actual trastoca los órdenes y cartografías asociados a lo nacional y al centro y cada vez es más difícil pensar en literatura latinoamericana desde lo particular:

En esos territorios exteriores —donde se han refugiado quienes han hecho realmente sus maletas— se consagran el desarraigo, el exilio voluntario o forzoso, esa condición nomádica del artista contemporáneo que marca la narrativa del siglo XX, tendencia que no hace sino agudizarse en este nuevo milenio y que tiene sus particulares características en América Latina, donde la literatura transfronteriza multiplica escenarios y puntos de vista desasida de la noción unívoca de identidad y de patria (Aínsa 2010: 56).

Esa experiencia transfronteriza, que muchas veces significa extrañeza, ayuda no obstante a transgredir las fronteras territoriales y es cercana a la idea de lo extranjero como germen de una poética. En esa cruzada de escribir desde un espacio que no es el propio, y que además es permeable a las literaturas excéntricas, escribe Bolaño, chileno exiliado a México, primeramente, y luego a España. Dice de él Wilfrido Corral: «Bolaño no es un escritor ni chileno, ni mexicano, ni español» (2011: 25)⁶⁸. Algo

⁶⁸ Varios críticos y escritores han manifestado que *Los detectives salvajes* es una de las mejores novelas mexicanas (Corral), a pesar de haber nacido en Chile y de haber desarrollado su madurez como escritor en España, donde vivió justo la mitad de su vida (de los veinticinco años a los cincuenta). En este sentido, el efecto «mexicano», así como la visión localista de este país, logran superar los prejuicios que normalmente se tienen de un autor en función de su procedencia. Wilfrido Corral explica (2011: 24) cómo la recepción de la novela ha sido considerada por autores mexicanos como Juan Villoro o medios culturales como *Nexos* como una novela mexicana. Esta idea de considerar una obra de un autor extranjero como importante dentro de la literatura nacional, es similar a las propuestas

similar ocurre con Pitol, mexicano que ha vivido en diversos países (Polonia, España, República Checa), fruto de su trabajo como diplomático. El caso de Vila-Matas, que, salvo una pequeña estancia en París, casi siempre ha vivido en Barcelona, es parecido, pues muchos de sus personajes deambulan y vagabundean por las ciudades o emigran a otro país, sin tener un espacio que les pertenezca como propio. Ese nomadismo es un rasgo típico en el catalán y ayuda definir su poética. Pauls, que ha vivido siempre, salvo pequeñas estancias, en Argentina, desarrolla una situación desde el punto de vista de un extranjero en *Wasabi*, donde el protagonista, un escritor argentino que viaja a Saint-Nazaire, Francia, para escribir un libro, vive toda serie de experiencias extrañas en una narración que se dirige hacia el absurdo. En todos ellos hay experiencias que cuestionan la identidad de lo nacional y se extienden hacia la visión de lo extranjero como constitutivo del mundo moderno.

Para Bolaño, el destino de Hispanoamérica encierra el sinsentido y la perdición y, como tantos escritores latinoamericanos, su literatura va unida a la idea de exilio y el nomadismo, algo que se aprecia en sus novelas más importantes: *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *2666*. «Literatura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar» (2004a: 43).

Bajo esta idea, remarcamos otra característica típicamente gombrowicziana, que es la de considerarse extranjero siempre, algo de lo que participan autores como Bolaño, Vila-Matas o Pitol. Bolaño así lo reconoce: «Nunca me he sentido exiliado. Extranjero me he sentido en todas partes, empezando por Chile» (Herralde 2005: 87). Pitol vivió

de Saer y Piglia con respecto a Gombrowicz. Algo similar ha ocurrido en España, pues la revista *Quimera* elaboró en su número 313 en 2009 una lista con las diez novelas españolas más importantes de la primera década del siglo XXI y el primer puesto fue para *2666* de Roberto Bolaño.

durante treinta años fuera de México y en algunos de sus textos el narrador da muestras sobre el extrañamiento que le produce pensar en sí mismo y en su vida en determinados momentos. Vila-Matas defiende: «De un tiempo a esta parte, yo quiero ser un extranjero siempre»⁶⁹. Así, en estos escritores la «extranjería» forma parte del sentido de sus obras.

Felipe A. Ríos Baeza hace alusión a la «condición de extranjería» de Vila-Matas, al que relaciona con, entre otros autores, Georges Perec, Robert Walser, Franz Kafka y Witold Gombrowicz⁷⁰: «Es decir, en un terrero editorial donde se privilegiaba la publicación de novelas como *Mazurca para dos muertos* o *El cuaderno carmesí*, Vila-Matas comenzó a suponer “que lo más probable era que escribiera en una lengua que parecía extranjera”» (Ríos Baeza: 16). Ya hemos comentado anteriormente la importancia que esta idea tenía para el autor de *Trans-Atlántico* y recalca el valor de «lengua extranjera» en estas escrituras singulares, una postura que lo acerca a la tesis ya mencionada de Deleuze y Guattari (1975).

Vila-Matas alude a la idea de rareza y extrañamiento derivado del autor polaco: «Durante mucho tiempo que dediqué a imaginar lo que suponía que Gombrowicz escribía, y me decía que lo más probable era que escribiera en una lengua que pareciera extranjera» (2004: 213). Sin embargo, el autor catalán parece encontrar un interés añadido a esa circunstancia que para otros sería un hándicap, algo que recuerda inevitablemente al ensayo «La perspectiva exterior» de Saer, donde alude a la «desnudez» de Gombrowicz como justificación para desarrollar su propuesta, algo, por otra parte, natural en la poética gombrowicziana, que se basa en lo inacabado y la

⁶⁹ Dicho en el Discurso de recepción del XII Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos. Recuperado en https://www.ddooss.org/articulos/textos/Enrique_Vila_Matas.htm

⁷⁰ A lo largo de las páginas del libro *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, editado por Felipe A. Ríos Baeza, se cita en numerosas ocasiones a Gombrowicz como una referencia para Vila-Matas, si bien no se profundiza en ningún momento sobre esta relación

inmadurez. De manera que lo extranjero es visto por estos autores, como ya hiciera Gombrowicz, como una marca renovadora con respecto a sus respectivas tradiciones.

Piglia apunta a cierta idea de extranjería como un rasgo que definirá la narrativa del futuro. Esboza algunas coordenadas que se encuentran visibles en Gombrowicz:

Hasta dónde la literatura sería una práctica que excede las tradiciones nacionales y las fronteras y escapa a los espacios políticos. Y si hablamos del relato futuro, tal vez tengamos que pensar en un tipo de escritura que va más allá de los ámbitos muy circunscriptos de las tradiciones políticas y lingüísticas. Una utopía en la que el tipo de lengua generada por la literatura es una lengua casi propia, que se aleja de los registros locales o nacionales (2015c: 42).

Una visión cercana a la expuesta por Borges en su seminal «El escritor argentino y la tradición», ya que ambos exponen sus tesis sobre cómo lo local puede cercenar la amplitud del texto y su difusión a círculos más amplios. Finalmente, Piglia defiende «una lengua que no estaría trabajada por los recortes políticos y geográficos y que construiría sus propias tradiciones. En este sentido podríamos imaginarnos la posibilidad del relato futuro» (2015c: 43). Un tipo de tradición que establece Gombrowicz ya desde su primer libro de relatos.

En la definición de la narrativa latinoamericana actual, destaca una idea apuntada por Aínsa, cuando sostiene que el canon latinoamericano está «disperso» y que, a diferencia de finales del s. XIX y principios del XX, ahora se considera clave el

desarraigo y la «aculturación creada» (2010: 76)⁷¹. El crítico uruguayo califica este hecho como «nomadismo fundador» (2010: 77), lo que nos permite reforzar uno de los rasgos sobre los que se asienta la poética gombrowicziana y que sirve de modelo para este grupo de escritores que ven en él un modo de alejarse de las literaturas nacionales, así como una estrategia que les permite consolidar su singularidad ante la situación globalizada. No podemos olvidar el papel que han concedido autores como Casanova o Moretti a los escritores desubicados y su importancia en la renovación de las literaturas de comienzos del siglo XX, desde Franz Kafka hasta Joseph Conrad, Ezra Pound, James Joyce o Samuel Beckett. Moretti hace referencia al carácter desubicado de estos escritores, como un elemento determinante para que esa ruptura cobrara madurez (2015: 48-49). El hecho de no tener una ubicación clara ni definida, supone, entre otras cosas, que a uno lo puedan traspasar a otra tradición nacional, como precisamente ocurre con Gombrowicz, reubicado en la tradición argentina por Piglia y Saer.

Bajo estas condiciones, hay una idea de desposesión, de herencia fracturada que puede servir como un nuevo lugar sobre el que instalarse. Gombrowicz, que escribe desde un lugar «incierto», encuentra en su condición «inferior» una oportunidad para generar una tensión fértil. Algo que él mismo aducía, estableciendo algunas analogías entre Polonia y Sudamérica:

En Polonia como en Sudamérica todos prefieren lamentarse de su condición inferior de menores y peores, en vez de aceptarla como un nuevo y fecundo punto de partida. Pero mientras en Polonia la formidable tensión de la vida echa por tierra toda esa «escuela literaria» (la palabra «escuela» está aquí plenamente justificada) la apacible existencia

⁷¹ En términos parecidos, Echevarría habla de «narrativa sin territorio» con respecto a la reciente narrativa latinoamericana (2007: 19-30).

del feliz sudamericano le permite eludir la revisión básica de esas cuestiones, le induce a menudo al cultivo de cominerías estéticas e intelectuales y un estéril formalismo sofoca toda su expresión. Dudo mucho si mis razones serán compartidas por los maestros consagrados de ambas literaturas, pero fijo mis esperanzas en los maestros que están por nacer (Gombrowicz 2001: 21).

Las esperanzas de Gombrowicz se cumplieron en buena parte y muchos autores ocuparían después este espacio fértil, con la idea de fundar, como señala Aínsa a propósito de la última literatura latinoamericana, «un territorio nuevo». Ese «territorio de aduanas», como ha llegado a afirmar Vila-Matas, es asimismo una aspiración a tener un espacio propio, la posibilidad de hacer del afuera una patria. Y gran parte de la narrativa hispánica actual transita por estos territorios desubicados que ya habitó Witold Gombrowicz y que les legó para que los ocuparan importantes narradores hispánicos durante las décadas siguientes.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE AUTORES ANALIZADOS

WITOLD GOMBROWICZ

- (1974): *Bakakai*, Barcelona, Barral Editores.
- (1990): «Reseña a *Cuentos fríos*», *Unión*, núm. 10, «Especial: Virgilio, tal cual», La Habana.
- (1991): *Testamento. Conversaciones con Dominique Roux*, Barcelona, Anagrama.
- (1998): *Cosmos*, Barcelona, Planeta.
- (2001): *Ferdydurke*, Barcelona, Seix Barral.
- (2003): *Trans-Atlántico*, Barcelona, Seix Barral.
- (2005): *Diario (1953-1969)*, Barcelona, Seix Barral.
- (2006): *Contra los poetas*, Madrid, Séquitur.
- (2008): *Pornografía*, Barcelona, Seix Barral.
- (2010): *Autobiografía sucinta, textos y entrevistas*, Buenos Aires, Anagrama-Página 12.

VIRGILIO PIÑERA

- (1986): *Pequeñas maniobras. Presiones y diamantes*, Madrid, Alfaguara.
- (1990): «La vida tal cual», *Unión* 10, La Habana, pp. 22-35.
- (1998): *La isla en peso (obra poética)*, La Habana, Ediciones Unión.
- (1999a): *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara.
- (199b): «La gran puta», *La Gaceta de Cuba*, núm. 5, sept-oct., p. 13.
- (2000): *La carne de René*, Barcelona, Tusquets.
- (2005): *La vida entera (1937-1977). Antología poética*, Madrid, Huerga y Fierro.
- (2008): *Cuentos fríos. El que vino a salvarme* (edición de Vicente Cervera y Mercedes Serna), Madrid, Cátedra.
- (2015): *Ensayos selectos* (edición de Gema Areta Marigó), Madrid, Verbum.

RICARDO PIGLIA

- 1990: y Juan José Saer. *Diálogo*, Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.
- 2000: *Prisión perpetua*, Madrid, Lengua de Trapo.
- 2001a: *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.

- 2001b: *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama.
- 2002: *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama.
- 2003: *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama.
- 2005: *El último lector*, Barcelona, Anagrama.
- 2006: *La invasión*, Barcelona, Anagrama.
- 2007a: *Teoría del complot*, Buenos Aires, Mate.
- 2007b: «El escritor como lector» en Corral, Rose (ed.), *Entre ficción reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, D. F., El colegio de México, pp. 17-31.
- 2008: *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama.
- 2015a: *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona, Anagrama.
- 2015b: *La forma inicial*, Madrid, Sexto Piso.
- 2015c: *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*, Barcelona, Anagrama.
- 2016: *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Barcelona, Anagrama.
- 2017: *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*, Barcelona, Anagrama.

ROBERTO BOLAÑO

- (2000): *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- (2004a): *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.
- (2004b): *2666*, Barcelona, Anagrama.
- (2005): *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral.
- (2006): *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama.

ALAN PAULS

- (1996): *Cómo se escribe el diario íntimo*, Buenos Aires, El Ateneo.
- (2005): *Wasabi*, Barcelona, Anagrama.
- (2007): «Razones para envidiar a Vila-Matas» en Heredia, Margarita (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Canet de Mar, Candaya, pp. 379-382.
- (2008a): «La solución Bolaño», en Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (ed): *Bolaño salvaje*, Canet de Mar, Candaya, pp. 319-332.
- (2008b): «Entrevista a Alan Pauls», en *La Periódica Revisión Dominical*. (Recuperado en: <https://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2008/10/16/entrevista-a-alan-pauls-el-boom-dejo-descendencia-en-el-campo-de-la-cronica-no-en-la-literatura/>).
- (2014): *El pudor del pornógrafo*, Barcelona, Anagrama.

SERGIO PITOL

(1999) *Tríptico del Carnaval (El desfile del amor, Domar a la divina garza y La vida conyugal)*, Barcelona, Anagrama.

(2000): *Vals de Mefisto*, Barcelona, Anagrama.

(2001a): «Contra todo, pero en favor de la inmadurez», *La Nación*, 24 de octubre. (Recuperado en: <http://www.lanacion.com.ar/215278-contratodo-pero-en-favor-de-la-inmadurez>).

(2001b): «Fervor por la inmadurez», *El País*, 24 de noviembre. (Recuperado en: http://elpais.com/diario/2001/11/24babelia/100652352_850215.html).

(2005): «Entrevista a Sergio Pitol», *El País*, 8 de octubre. (Recuperado en https://elpais.com/diario/2005/10/08/babelia/1128728350_850215.html).

(2007): *Trilogía de la memoria (El arte de la fuga, El viaje, El mago de Viena)*, Barcelona, Anagrama.

(2011): *Una autobiografía soterrada*, Barcelona, Anagrama.

ENRIQUE VILA-MATAS

(2002): «La pornografía según Gombrowicz», en *Revista de Libros*, nº 65, mayo de 2002. (Recuperado en <http://www.revistadelibros.com/articulos/pornografia-novela-de-witold-gombrowicz>).

(2004a): *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.

(2004b): *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara.

(2006): *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama.

(2007a): *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama.

(2007b): *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama.

(2008a): *El viento ligero en Parma*, Madrid, Sexto Piso.

(2008b): «Un plato fuerte de la China destruida» en Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (ed.), *Bolaño salvaje*, Canet de Mar, Candaya, pp. 45-52.

(2008c): «Descifrar el arte de narrar» en Carrión, Jorge (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Canet de Mar, Candaya, pp. 361-367.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ACHUGAR, Hugo (2006), «Apuntes sobre la “literatura mundial”, o acerca de la imposible universalidad de la “literatura universal”», en Sánchez Prado, Ignacio M.: (ed): *América latina en la «literatura mundial»*, Pittsburgh, IILI, pp. 197-212.
- ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores (2009), «El infierno de Piñera», *Ínsula: revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 748, pp. 22-24.
- AÍNSA, Fernando (2010), «Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia», *Alpha, Revista de Letras, Artes y Filosofía*, núm. 30, pp. 55-78.
- (2012), *Palabras nómadas: nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid, Iberoamericana.
- «La pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana», (Recuperado en <http://fernandoainsa.com/node/409>).
- AIRA, César (2001), «La obra maestra secreta», *El País*, 26 de noviembre.
- ALONSO ESTENOZ, Alfredo (2009), «Tántalo en Buenos Aires. Relaciones literarias y biográficas entre Piñera y Borges», *Revista Ibeoramericana*, Volumen LXXV, núm. 226, Enero-Marzo, pp. 55-70.
- AMÍCOLA, José (2008), «Autoficción, una polémica literaria desde los márgenes: Borges, Gombrowicz, Copi, Aira», *Olivar*, vol. 9, núm. 12, pp. 181-197.
- ANDERSON, Thomas F. (2002), «El “sermón pro-carne” de Virgilio Piñera: parodia de la Iglesia Católica y negación de la espiritualidad de *La carne de René*» en Molinero, Rita (ed): *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 341-362.
- ARENAS, Reinaldo (2002), «La isla en peso con todas sus cucarachas» en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 29-48.
- ARENCIBIA RODRÍGUEZ, Lourdes Beatriz (2012), «*Ferdydurke* de Witold Gombrowicz, en la traducción de Virgilio Piñera (1947)», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Recuperado en <file:///C:/Users/chuer/Downloads/ferdydurke-de-witold-gombrowicz-en-la-traduccion-de-virgilio-pinera-1947.pdf>).
- ARETA MARIGÓ, Gema (ed.) (2015), *Virgilio Piñera. Ensayos selectos*, Madrid, Verbum.
- ARRUFAT, Anton (1990), «La carne de Virgilio» en *Unión*, núm. 10, abril-mayo-junio.

- ASENSI, Manuel (2003), *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años sesenta) Volumen II*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- BAJTÍN, Mijaíl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard.
- (1982), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, París, Éditions du Seuil, Collection Points, Edición de 1972.
- (1966), *Critique et vérité*, París, Éditions du Seuil, Collection Points.
- KAYSER, W., BOOTH, W. C., HAMON, Ph. (1977), *Poétiques du récit*, París, Éditions du Seuil, Collection Points.
- BECERRA, Eduardo (1996), *Pensar el lenguaje; escribir la escritura. Experiencias de la Narrativa Hispanoamericana contemporánea*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2006a), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2014), «Derivas de lo ecuménico en la narrativa hispanoamericana (algunas calas)», *Ínsula, revista de letras y ciencias humanas*, núm. 814, pp. 13-16.
- (2015), «De la crítica latinoamericanista: el corto viaje hacia sí misma», *Delaware Review of Latin American Studies*, vol. 15, núm. 3. (Recuperado en https://www.udel.edu/LAS/Vol15-3BecerraGrande.html#_edn3).
- y RODRÍGUEZ, Virginia (2006b), «La traición en el filo entre narración y experiencia: acerca de la obra cuentística de Ricardo Piglia», en Mesa, Daniel (coord.), *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 227-237.
- BENJAMIN, Walter (1973), *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus.
- (2000), *Œuvres III*, París, Gallimard, Collection Folio.
- BERISTÁIN, Helena (1995), *Diccionario de Retórica y Poética*, México, D.F., Porrúa.
- BLANCO CALDERÓN, Rodrigo (2008), «Piglia y Gombrowicz: sobre el fracaso y otras estrategias de escritura» en Carrión, Jorge (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Canet de Mar, Candaya, pp. 27-43.
- BLOOM, Harold (2009), *La ansiedad de las influencias. Una teoría de la poesía*, Madrid, Trotta.
- BORGES, Jorge Luis (2002), «El escritor argentino y la tradición» en *Discusión*, Madrid, Alianza, pp. 188-203.

- BOOTH, Wayne C. (1989), *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.
- BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- CÁMARA, Madeleine (2002), «Inscripciones postmodernas en *La carne de René*», en Molinero, Rita (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 215-226.
- CARRIÓN, Jorge (ed.) (2008), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Canet de Mar, Candaya.
- CASANOVA, Pascale (2001), *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama.
- (2006): «La literatura como mundo», en Sánchez Prado, Ignacio M.: (ed.), *América latina en la «literatura mundial»*, Pittsburgh, IILI, pp. 63-88.
- CASAS, Ana (ed.) (2014), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco.
- CATELLI, Nora (1991), *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen.
- CATTONI, Silvia (2012), «Literatura desterritorializada: una nueva perspectiva de la narrativa italiana contemporánea», Memoria Académica FaHCE, Universidad Nacional de la Plata, 7-9 de mayo de 2012. (Recuperado en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1639/ev.1639.pdf).
- CERVERA, Vicente y SERNA, Mercedes (2008), «Introducción» a *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, Madrid, Cátedra, pp. 11-122.
- CERVERA, Vicente (2009), «Virgilio Piñera, el poeta que quiso ser insula», *Ínsula: revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 748, pp. 29-31.
- COLONNA, Vincent (1989), *L'autofiction, essai sur la fictionalization de soi en littérature* (tesis doctoral). Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). (Recuperado en <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>).
- COLLERA, Virginia (2008), «¿Existe la literatura universal?», *Babelia*, 12 de enero de 2008.
- CORRAL, Rose (ed.) (2007), *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México D. F., El Colegio de México.
- CORRAL, Wilfrido H. (1996), «Raros y canónicos», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 557, pp. 7-25.
- (2011), *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*, Madrid, Escalera.
- CORTÁZAR, Julio (1984), *Rayuela*, Barcelona, Seix Barral.

- CRUZ, Francisco José (2001), «Absurdos y absortos en Virgilio Piñera», *Paréntesis*, núm. 7, Ciudad de México. Recuperado en <http://franciscojosecruz.blogspot.com.es/2011/05/absurdos-y-absortos-en-virgilio-pinera.html>).
- CUERVO HEWITT, Julia (2002), «“El caso Acteón”: el caso Piñera», en Molinero, Rita (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 227-248.
- DELEUZE, Gilles (2002), *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, edición de 2009.
- y GUATTARI, Félix (1975), *Kafka, pour une littérature mineure*, París, Les Éditions de Minuit.
- DÍAZ, Hernán (2008), «Money to Burn», *Review. Literature and Arts of the Americas*, volumen 41, número 1, pp. 176-178.
- DI MEGLIO, Mariangel (2005), «El “valor” de la letra: las visiones especulares en *Nombre falso*», *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. (Recuperado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/nombrefa.html>).
- DRUCAROFF, Elsa (coord.) (2000), *La narración gana la partida. Vol. 11. Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2004), «Presentación», Bolaño, Roberto, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, pp. 7-16.
- (2007), *Desvíos. Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos (1989), «El poder mágico de los bifes: La estancia argentina de Virgilio Piñera», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 471, pp. 73-88.
- (1999), «Homenaje a Virgilio Piñera», en *Encuentro de la cultura cubana*, núm. 14, Madrid.
- ESTRADE, Christian (2008), «Homenaje a Rodolfo Walsh» en Carrión, Jorge (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Canet de Mar, Candaya, pp. 83-100.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2006), *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Berenice.
- FORNET, Jorge (2000), «Un debate de poéticas: las narraciones de Ricardo Piglia», en Drucaroff Elsa (coord.): *La narración gana la partida. Vol. 11. Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 345-359.
- FOUCAULT, Michel (1999), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.

- (2004), *Philosophie: antologie*, París, Folio.
- FOWLER CALZADA, Víctor (2002), «Cuerpo, poder, escritura: variaciones a Piñera», Molinero, Rita (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 199-214.
- FOKKEMA, Douwe (1988), «La literatura comparada y el problema de la formación del canon», Romero López, Dolores (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros. Traducción de Félix Rodríguez, pp. 225-249.
- FREIXA, Pau (2008), *Recepció de l'obra de Witold Gombrowicz a Argentina i configuració de la seva imatge a l'imaginari cultural argentí*, Universidad de Barcelona (tesis doctoral).
- (2014), «Witold Gombrowicz: un precursor de las literaturas del yo», *Clarín*, 8 de agosto (recuperado en: https://www.clarin.com/rn/literatura/ficcion/Witold-Gombrowicz_0_SklM8q5qDXe.html).
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2008), «Piglia y Onetti: las relaciones adúlteras con la literatura», en Carrión, Jorge (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Canet de Mar, Candaya, pp. 44-64.
- GAMERRO, Carlos (2003), *Harold Bloom y el canon literario*, Madrid, Campo de Ideas.
- GARRANDÉS, Alberto (1993), *La poética del límite. Sobre la cuentística de Virgilio Piñera*, La Habana, Letras Cubanas.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GASPARINI, Pablo (2002), «“Carne fachera” (sobre *La carne de René, Ferdydurke y Paradiso*)», en Molinero, Rita (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 289-304.
- (2007), *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- GIL LÓPEZ, Ernesto (1986), «Virgilio Piñera: *La Carne de René*», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núm. 5, pp. 39-50.
- GLISSANT, Édouard (2006), *Tratado del Todo-Mundo*, Barcelona, El Cobre.
- GNISCI, Armando (ed.) (2002), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- GOMBROWICZ, Rita (1987), *Gombrowicz íntimo*, Madrid, Ediciones del Dragón.
- (ed.) (2008), *Gombrowicz en Argentina. 1939-1963*, Buenos Aires, El cuenco de plata.

- GOLDMAN, Dara E. (2003), «Los límites de la carne: los cuerpos asediados de Virgilio Piñera», en *Revista Iberoamericana*, volumen LXIX, núm. 205 octubre-diciembre, pp. 1001-1015.
- GOYTISOLO, Juan (1986): *En los reinos de Taifa*, Barcelona, Seix Barral.
- GRZEGORCZYK, Marzena (1996), «Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero», *Hispanamérica*, núm. 73, pp. 15-34.
- GUDIÑO KIEFFER, Eduardo, (2008), «La ciudad ausente», en Carrión, Jorge (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Canet de Mar, Candaya, pp. 299-300.
- GUILLÉN, Claudio (1988), *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets.
- (2005), *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets.
- HEREDIA, Margarita (ed) (2007), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Canet de Mar, Candaya.
- HERRALDE, Jorge (2005), *Para Roberto Bolaño*, Barcelona, Acantilado.
- HUERGA, Carlos (2010), «Witold Gombrowicz: un polaco en la literatura argentina», en *Espéculo*, núm. 44. (Recuperado en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero44.witoldo.html>).
- (2017), «Silvana Mandolessi. Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina», en *Revista Iberoamericana*, nº 258, pp. 240-242.
- HUTCHEON, Linda (1992), «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía», en Hernán Silva (ed.) *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, pp. 173-193.
- IBIETA, Gabriella (1990), «Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera», *Revista Iberoamericana*, nº 152-153, pp. 975-991.
- JAMBRINA, Jesús (2002), «“La gran puta”: pobre, loca y artista», en Molinero, Rita (ed): *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 305-316.
- KAFKA, Franz (2006), *Diarios*, Barcelona, Random House Mondadori, Debolsillo.
- KAPLAN, Martina, «El escritor polaco y la tradición. Gombrowicz en la discusión sobre lengua y nación» (recuperado en: <http://www.congresogombrowicz.com/el-escriptor-polaco-y-la-tradicion-gombrowicz-en-la-discusion-sobre-lengua-y-nacion-martina-kaplan/>).
- KOBYLECKA-PIWONSKA, Ewa (2012), «Ricardo Piglia, lector de Gombrowicz», en *Neophilologus* Vol. XCVI, Nº 3, julio. (Recuperado en <http://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/>

- bitstream/handle/11089/2719/springer%20article.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- KUNDERA, Milan (1987), *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets.
- (2005), *Le rideau. Essai en sept parties*, París, Gallimard, Collection Folio.
- KURCZABA, Alex (1980), *Gombrowicz and Frisch. Aspects of the Literary Diary*, Bonn, Bouvier.
- LADDAGA, Reinaldo (2000), *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- LAERA, Alejandra (2009), «Monstruosa compensación. Peripecias de un escritor contemporáneo en *Wasabi* de Alan Pauls», *Revista Iberoamericana*, nº. 227, pp. 459-474.
- LEJEUNE, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico*, Madrid, Megazul.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (2006), «La lengua ausente: la traducción como relato», en Mesa, Daniel (ed.), *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 73-87.
- LUKÁCS, Georg (1968), *La théorie du roman*, París, Denoël, edición de 2009.
- LUQUE AMO, Álvaro (2016), «El diario personal en la literatura: teoría del diario literario», *Castilla. Estudios de Literatura*, Vol. 7, pp. 273-306.
- LLOVET, Jordi; CANER, Robert; CATELLI, Nora; MARTÍ MONTERDE, Antoni y VIÑAS, David (2012): *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel.
- MANDOLESSI, SILVANA (2007), «Heterotopía y literatura nacional en *Diario argentino* de Witold Gombrowicz», *Ciberletras* 18, Diciembre. (Recuperado en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v18/mandolessi.html>).
- (2012), *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina*, Ámsterdam-Nueva York, Editions Rodopi B.V.
- MATTALIA, Sonia (2006), «La ficción paranoica: el enigma en las palabras», en Mesa, Daniel (ed.), *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 109-126.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (1986), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- MATAMORO, Blas (1989), «La Argentina de Gombrowicz», *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 469-470, pp. 271-279.
- MATE, Reyes (2008), *La herencia del olvido*, Madrid, Errata Naturae.
- MESA, Daniel (ed.) (2006), *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

- MOLINERO, Rita (ed.) (2002), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor.
- MONTALDO, Graziela (2006), «La expulsión de la república, la deserción del mundo», en Sánchez-Prado, Ignacio M. (ed.), *América latina en la «literatura mundial»*, Pittsburgh, IILI, pp. 255-270.
- MORÁN, Francisco (2002), «Virgilio Piñera: la palabra terrosa, perforante», en Molinero, Rita (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 387-402.
- MORETTI, Franco (2006), «Dos textos en torno a la teoría del sistema-mundo», en Sánchez-Prado, I. M. (ed.): *América Latina en la «literatura mundial»*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, pp. 47-62.
- (2015), *Lectura distante*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- NÉSPOLO, Matías (2008), en Carrión, Jorge (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Canet de Mar, Candaya, pp. 353-356.
- NUCERA, Domenico (2002), «Los viajes y la literatura», en Gnisci, Armando (ed), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, pp. 241-289.
- OVEJERO, Emiliano (2008), en Carrión, Jorge (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Canet de Mar, Candaya, pp. 215-224.
- PAOLA, Jorge di (2000), «Witoldo, el escritor tábano», en Drucaroff, Elsa (ed.), *La narración gana la partida. Vol. 11. Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 373-377.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN, Gustavo (ed.) (2008), *Bolaño salvaje*, Canet de Mar, Candaya.
- PELLER, Diego, «Traducción y nostalgia. *Sur* y la “edad de oro” de la traducción en la Argentina: un tópico de la crítica literaria actual». (Recuperado en http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:bUQMIobnjTYJ:www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2004/actas/ponencias/48/1_Peller.doc+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es).
- PEREC, Georges (1993), *W ou le souvenir d'enfance*, París, Gallimard, Collection L'Imaginaire.
- PERUS, Françoise (2006), «La literatura latinoamericana ante *La República mundial de las Letras*», en Sánchez Prado, Ignacio M.: (ed): *América latina en la «literatura mundial»*, Pittsburgh, IILI, pp. 147-182.

- POBLETE, Juan (2006), «Globalización, mediación cultural y literatura nacional», en Sánchez-Prado, Ignacio M.: (ed), *América latina en la «literatura mundial»*, Pittsburgh, IILI, pp. 271-306.
- PONTE, Antonio José (2009), «Un reo llamado Virgilio Piñera», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 748, pp. 19-21.
- POZUELO YVANCOS, José María (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid.
- y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María (ed.) (2000), *Teoría del canon y literatura española*, Cátedra, Madrid.
- QUINTANA, Isabel (2001), «Experiencia, historia y literatura en la obra de Ricardo Piglia», en *Figuras de la experiencia en el fin de siglo (Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Siviano Santiago)*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 67-117.
- QUIROGA, José (2002), «Piñera inconcluso», en Molinero, Rita (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, pp.163-182.
- RÍOS BAEZA, Felipe A. (ed.) (2012), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, México, D. F.
- RÚSSOVICH, Alejandro (1999), «Piñera en persona», Entrevista realizada por Pablo Gianero, *Diario de Poesía, Dossier de Virgilio Piñera*, Buenos Aires-Rosario.
- (2000), «Gombrowicz en el relato argentino», en Drucaroff, Elsa (ed.), *La narración gana la partida. Vol. 11. Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 361-377.
- SABATO, Ernesto (2001), «Prólogo a la edición argentina», *Ferdydurke*, Barcelona, Seix Barral, pp. 7-14.
- SADOWSKA-GUILLÓN, Irena (1991), «Biografía», en *Testamento. Conversaciones con Dominique de Roux*, Barcelona, Anagrama, pp. 217-246.
- SAER, Juan José (1997), «La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina», en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, pp. 18-31.
- (2008), «Historia y novela, política y policía», en Carrión, Jorge (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Canet de Mar, Candaya, pp. 158-161.
- SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio M. (ed) (2006a), *América latina en la «literatura mundial»*, Pittsburgh, IILI.
- SANMARTÍN, Pau (2007), «Recepción del formalismo ruso en España: 1979-2007», en Jesús García Gabaldón (ed.), *La literatura rusa en España*, Madrid, Fuentetaja.

- (2008), *Otra historia del formalismo ruso*, Madrid, Lengua de Trapo.
- SANTÍ, Enrico Mario (2002), «Carne y papel: el fantasma de Virgilio», en Molinero, Rita (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 79-94.
- SARDUY, Severo (2002), «Pido la canonización de Virgilio Piñera», en Molinero, Rita (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, pp. 485-486.
- SERNA, Mercedes (2008), «La carne en “El caos” de Wilcock y en los *Cuentos fríos* de Piñera», *Tonos Digital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, n.º 16, 2008. (Recuperado en <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/49148>).
- (2009), «Lucidez, rigor y falta de respeto: la obra ensayística de Virgilio Piñera», *Ínsula: revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 748, 2009, pp. 25-28.
- SKLOVSKI, Viktor (1992), «Eugenio Oniegin: Pushkin y Sterne» en Volek, Emil (ed.), *Antología del Formalismo Ruso y el grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, volumen 1, Madrid, Fundamentos.
- SPERANZA, Graciela (2008), «Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia», en Carrión, Jorge (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Canet de Mar, Candaya, pp. 127-144.
- STEINER, George (2008), *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, Madrid, Siruela.
- SUÁREZ HERNÁN, Carolina (2011), *La poética de la ambigüedad y la narrativa fantástica latinoamericana contemporánea*, Madrid, Pliegos.
- TINIÁNOV, Iuri (1992a), «Tesis sobre la parodia», en Volek, Emil (ed.), *Antología del Formalismo Ruso y el grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, volumen 1, Madrid, Fundamentos, pp. 169-170.
- (1992b), «El hecho literario», en Volek, Emil (ed.), *Antología del Formalismo Ruso y el grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, volumen 1, Madrid, Fundamentos, pp. 205-226.
- VILLORO, Juan (2009), «La máquina desnuda. Sobre *Respiración artificial*», en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Recuperado en <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/266137?lang=es>).
- VOLEK, Emil (ed.) (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, volumen 1, Madrid, Fundamentos.

ZABOKLICKA, Bożéna (2005): «Presentación» en *Ferdydurke*, Barcelona, Seix Barral, pp. 7-10.

ZAVALA, Lauro (1992), «Para nombrar las formas de la ironía», *Discurso* núm. 13, UNAM, otoño, pp. 59-83.